Politische Haltung und politische Motive im Drama der Klassiker

(Goethe, Schiller, Kleist).

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Hansischen Universität Hamburg

vorgelegt von

Rudolf Giese

aus Belgard i. Pommern

1938

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Gutachter: Professor Dr. Petsch.
Mitgutachter: Professor Dr. Böckmann.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. 11. 1937.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Berichtigungen.

S. 16 Z. 36: Stände statt Städte
S. 20 Z. 18: ihm
S. 23 Z. 4: poetischen
S. 39 Z. 30: hat
S. 44 Z. 29: Idee
S. 69 Z. 20: Sphäre
S. 75 Z. 11: Herrschers
S. 80 Z. 35: Antinomie
S. 82 Z. 6: war
S. 91 Z. 2: verlangen
S. 95 Z. 8 u. 9: Die einzige Stütze Homburgs ist ja sein „Gefühl von ihm" (dem Kurfürsten) gewesen
S. 96 Z. 24: den
S. 103 Z. 17: Abendblätter
Lebenslauf: Professoren Dres. Petsch, ...

Meinen Eltern

Vorwort.

Die vorliegende Darstellung ist aus dem literaturwissenschaftlichen Oberseminar von Prof. Dr. Petsch hervorgegangen und empfing verschiedentlich Anregungen durch Übungen von Prof. Dr. Böckmann.

Für gütige Beratung und Förderung während der Arbeit schulde ich Herrn Professor Petsch besonderen Dank.

Inhaltsverzeichnis.

Seite:

Einleitung: Zur Methode, Auswahl und Literatur . . . 1

I. Abschnitt: Goethe

I. „Götz von Berlichingen“ 12

II. „Egmont“ 22

III. „Götz“ und „Egmont“ als Formen eines volkhaften Dramas 29

II. Abschnitt: Schiller

I. Die Dramen des sozialen Angriffs 32
„Die Räuber“ (S. 32)
„Kabale und Liebe“ (S. 34)

II. Die politischen Freiheitsdramen 38
„Fiesko“ (S. 38)
„Don Carlos“ (S. 43)

III. Schillers Wendung zum historischen Drama . . 51

IV. Die Dramen des historischen Schicksals . . . 58
„Wallenstein“ (S. 58)
„Maria Stuart“ (S. 62)

V. Die Dramen der Volksbefreiung 65
„Jungfrau von Orleans“ (S. 65)
„Wilhelm Tell“ (S. 69)

III. Abschnitt: Kleist

I. „Robert Guiskard“ und „Penthesilea“ . . . 76

II. „Die Hermannsschlacht“ 81

III. „Prinz Friedrich von Homburg“ 91

IV. Kleists politisches Drama als Forderung an Volk und Staat 103

Schlußbemerkung 106

Literaturverzeichnis 108

Einleitung.

Die vorliegende Arbeit ist entstanden aus der Erörterung über das politische Drama und will als Beitrag dazu verstanden sein.

Eingesetzt hat diese Erörterung seit der Neuformung des deutschen Volkes und Staates durch die nationalsozialistische Revolution. Wenn das Problem nicht ganz neu war, so wurde es jedenfalls durch jene große Umwälzung als ein Teil der Frage nach der politischen Dichtung überhaupt in den Mittelpunkt der Erörterung gerückt. Das zeitgenössische dramatische Schaffen hat seitdem in breitestem Umfange versucht, der Forderung nach einem politischen Drama nachzukommen; wie mir der Dramaturg eines bedeutenden deutschen Schauspielhauses versicherte, sind 95% der ihm eingereichten Stücke historisch-politischen Inhalts oder von betont politischer Tendenz. Ein abschließendes Urteil über diese zeitgenössische Produktion zu fällen, ist natürlich heute noch unmöglich; ja auch nur eine Richtung herauszulesen oder Formen erkennen zu wollen, in denen sich ein modernes politisches Drama entwickeln müßte, scheint mir, wenn man über das Allgemeinste hinauskommen will, ein vergebliches Unterfangen. Hier ist noch alles in Gärung und will sich erst bilden. Es bleiben daher der Wissenschaft nur zwei Wege, wenn sie sich um das politische Drama bemühen will. Einmal kann sie von theoretischen Grundsätzen her eine Forderung an die Dichtung aufstellen, wie das etwa Obenauer in seinem Versuch einer neuen deutschen Poetik unter dem Titel „Volkhafte und politische Dichtung" unternommen hat. Diese Methode wird jedoch immer nur sehr vorsichtig zu befolgen sein; denn der Dichtung kann stets nur in ganz großen Linien vorgeschrieben werden, wie sie sein soll, und die Ergebnisse werden daher nur ganz allgemeiner Art sein können. Zum andern können, da beim zeitgenössischen Drama dafür Überblick und Abstand fehlen, am Drama der Vorzeit, d. h. für uns vor allem der Klassiker, die Möglichkeiten und Ziele des politischen Dramas untersucht werden, wie es denn auch hier angestrebt wird. „Klassisch" soll dabei

nicht eine genaue literatur-historische Abgrenzung bedeuten, sondern nur das große Drama der Goethezeit in den Erscheinungen umfassen, die bis heute für das deutsche Drama fruchtbar geblieben sind; das Klassische bedeutet daher in unserem Sinne eine fortzeugende Kraft, ein anspornendes Muster, nicht ein unfehlbares Rezept, nach dem sich ein modernes politisches Drama erzeugen ließe.

In diesem Sinne also kann die vorliegende Arbeit als ein mittelbarer Beitrag zur Frage nach dem politischen Drama der Gegenwart betrachtet werden. Nun ist aber der Ruf nach dem politischen Drama nicht eine neue literarische Mode, sondern Ausdruck der Tatsache, daß auf allen großen Lebensgebieten der Nation, und damit auch in der Kunst, eine Ordnung nach neuen, und zwar politischen Höchstwerten eingesetzt hat. Diese Neuordnung wirkt sich nicht nur in einer Ausrichtung des zeitgenössischen Kunstschaffens, sondern auch in einer Auseinandersetzung mit dem überlieferten Gut aus. Die Messung der Klassiker an der heutigen Forderung eines politischen Dramas wird damit zu einer Notwendigkeit; es gilt nicht nur, Vergleichspunkte für das zeitgenössische Drama zu finden; es gilt, im Sinne Goethes das Ererbte neu zu erwerben, um es zu besitzen. Das klassische Drama muß in das neu aufgehende Weltbild und seine Kunstauffassung eingegliedert werden. Wir nehmen uns also vor, an das klassische Drama mit Begriffen und Forderungen heranzugehen, die aus der politischen Wirklichkeit des deutschen Volkes von 1933 stammen. Dabei kann man eine ungerechte Abwertung der Klassik durch diese Maßstäbe, die sie noch nicht kennen konnte, nur befürchten, wenn man in ihr die unerreichbar thronende, in keiner Hinsicht mehr zu ergänzende Vollendung der deutschen Dichtung sieht. Erkennen wir aber in ihr das Fruchtbare, Vorwärtstreibende, neue Ansätze durch sein Vorbild zu immer höherer Läuterung Zwingende, so muß gerade diese Methode die besten Resultate ergeben; nur so unterscheiden wir, was schon geleistet und was noch zu erreichen ist. Im anderen Falle würden wir uns nur bemühen, alles, was uns bewegt, in der Klassik schon vorbildlich geformt zu sehen; wir würden sie immer weiter in den Wolkenhimmel der Unerreichbarkeit heben und der deutschen Dichtung im Ganzen einen schlechten Dienst erweisen,

indem wir die Triebe ihres Wachstums beschnitten. Andererseits haben wir es auch nicht nötig, die deutsche Klassik für die Gegenwart in dieser Weise zu „retten". Wir brauchen uns daher nicht zu scheuen, den Begriff des politischen Dramas so scharf wie möglich zu fassen, und werden, um der Klarheit willen, oft mehr Abstand messen als Beziehung zeigen müssen.

Die neueren Theoretiker des politischen Dramas bieten für eine solche Untersuchung noch nicht allzuviele Handhaben[1]). Der Reichsdramaturg Rainer Schlösser hat in seiner Schrift „Politik und Drama" die Frage im weitesten Sinne gestellt; er will das Drama von dem Abgrund jener individualistischen, erotischen oder kriminellen Problematik zurückreißen, in die es unter dem Weimarer System verfallen war, um es auf die öffentliche Sphäre des neuen Staates als sein Lebensgebiet hinzuweisen. Es kann natürlich nicht Aufgabe einer solchen Schrift sein, Begriffe und Formulierungen für die spezielle literaturwissenschaftliche Forschung bereitzustellen. Die Schrift von Gerlach-Bernau „Drama und Nation" ist für eine Untersuchung über den politischen Gehalt des klassischen Dramas wertlos; sie geht gerade von einer radikalen Abwertung des überlieferten deutschen Dramenguts aus — Kleist teilweise ausgenommen — und baut auf diesem Grunde das rein theoretische Gebäude eines neuen chorischen Kultdramas auf[2]). Benno von Wieses Buch „Politische Dichtung Deutschlands" (1931) kennt den neuen Begriff der politischen Dichtung noch nicht und behandelt das, was wir heute polemische oder Tendenzdichtung nennen würden. Wichtig ist Steinbömers „Staat und Drama", da es für das Verhältnis der Dramatik zum staatlichen Leben grundlegende Feststellungen macht und vor allem auch die tieferen Gründe für den Verfall des Dramas der Systemzeit in der Unzulänglichkeit des Weimarer Parteienstaates aufdeckt; seine Formulierungen für das deutsche klassische Drama sind richtungweisend, wenn sie auch im einzelnen starke Korrekturen erfordern; besonders der Gesichtspunkt des Völkischen und damit die Beur-

1) Vgl. zum Folgenden unser Literaturverzeichnis.

2) Vgl. die im Ton sehr scharfe, aber sachlich zutreffende Besprechung von M. Kießig in der „Neuen Literatur" 1936, S. 60 f.

teilung Goethes kommt bei Steinbömer zu kurz. Obenauer versucht in seiner schon erwähnten Schrift „Volkhafte und politische Dichtung" eine schärfere Sonderung politisch-staatlicher und volkhaft-naturhafter Dichtung; das ist für die Gegenwart unbedingt notwendig, um einer Verwässerung der Begriffe vorzubeugen. Für die hier behandelten Dramen der klassischen Zeit konnte diese Trennung aber noch vermieden werden. Das Verhältnis von Volk und Staat, das für die Gegenwart durch das Dritte Reich in sichere Formen gebannt ist, war für die Zeit unseres klassischen Dramas eben nicht entschieden, und gerade dieser Zwiespalt erklärt z. T. die Rolle, die dort das Politische im allgemeinen Sinne spielt. Das wird besonders an dem Gegensatz Schiller-Goethe deutlich. Wir rechnen deshalb zu den politischen Motiven auch solche aus der Sphäre des Volkhaften, wie sie z. B. der „Götz" bietet. In seinem Aufsatz „Das Drama als politische Dichtung" charakterisiert Obenauer das Drama vor allem als die öffentliche Dichtungsgattung, die auf die versammelte Volksgemeinde angewiesen ist, von der am stärksten „prägend aufbauende, zusammenschließende Formkräfte auf die politische Gemeinschaft ausstrahlen" (S. 71). Das führt mehr zu Fragen der bühnischen Wirkung, des kultischen und des Thingspiels, die, obzwar für die Gegenwart von höchster Wichtigkeit, mit unserem klassischen Dramengut, das dem Bühnenraum verhaftet ist, nur wenig zu tun haben. Alle diese Arbeiten zeigen zwar, daß ihnen irgendein Begriff des politischen Dramas zu Grunde liegt, daß man sich aber doch scheut, ihn genau festzulegen. Von der Verschiedenheit dieser Grundbegriffe geben dann nur die daraus hervorgehenden, oft sehr gegensätzlichen Wertungen des überlieferten Dramengutes eine Vorstellung.

Wir beziehen uns daher nicht auf einen Begriff des politischen Dramas, sondern nur auf zwei allgemeine Voraussetzungen, von denen aus wir jedes einzelne Drama prüfen werden. Wir besinnen uns noch einmal auf jene anfangs erwähnten Richtungen, aus denen sich die zeitgenössische Dramatik nach Aussage des Theaterfachmanns dem politischen Drama zu nähern versucht. Es war dort einmal von historisch-politischem Stoff die Rede, zum anderen von einer häufig sehr stark betonten politischen Tendenz. Wir meinen im Grunde ähnliche Faktoren, nur in weniger grober Aus-

prägung, wenn wir von politischen Motiven und politischer Haltung sprechen wollen. Denn unter politischen Motiven verstehen wir zunächst ganz einfach den stofflichen, historischen Umkreis, aus dem das äußere Geschehen des Dramas erwächst, dann die Beziehungen, in die das große staatlich-politische Geschehen zum Schicksal des tragischen Helden tritt, das sich nicht in privater Abgeschlossenheit abspielt, sondern gleichzeitig für ein größeres politisches Ganze von Bedeutung ist. Diese Beziehungen werden sich oft noch zu einem allgemeineren „Grundmotiv" verdichten lassen, das etwa in der „Maria Stuart" als Zusammenstoß von Recht und Staatsräson, im „Prinzen von Homburg" als Konflikt zwischen Persönlichkeit und Gesetz erscheinen könnte. Hierbei wird vor allem zu zeigen sein, wie weit die Dynamik der politischen Motive in den inneren Kern des Dramas vorstößt; werden sie doch oft nur als Anlaß oder als Handlungsrequisit gebraucht, während sie andererseits das ganze Drama tief beeinflussen. In das entscheidende Stadium aber tritt die Frage nach dem politischen Drama im engeren Sinne, wie sie hier gestellt wird, mit dem Begriff der politischen Haltung. Dabei zogen wir zur Erklärung den Begriff „politische Tendenz" heran, um auszudrücken, daß uns der in beiden Fällen zu Grunde liegende politische Willensgehalt wichtig ist; politische Tendenz ist der Extremfall, zu dem politische Haltung im Drama führen kann. Von einer politischen Haltung nun reden wir erst seit der Schaffung des nationalsozialistischen Staates. Sie bedeutet die Verwurzelung des einzelnen in den überindividuellen Gegebenheiten von Rasse, Volk und Staat und die dadurch bestimmte sorgende, dienende oder schöpfende Beziehung der Persönlichkeit zu diesen Gegebenheiten. Fragen wir nach der politischen Haltung eines Dichters, so können wir nur diesen aus der politischen Wirklichkeit unserer Tage geschöpften Begriff zu Grunde legen. Wir werden ferner bei ernsten Dramatikern die Fragestellung dahin verengen müssen, ob die tragische Entscheidung, als der wesentliche Teil der dramatischen Dichtung, von den Voraussetzungen einer politischen Haltung bestimmt ist. Wenn das der Fall ist und nicht nur die Dynamik des dramatischen Vorgangs (durch die politischen Motive), sondern auch die Entscheidung der tragischen Situation aus der politischen Sphäre kommt und an ihren

Höchstwerten ausgerichtet ist, können wir von einem politischen Drama im höchsten und zugleich im engsten Sinne sprechen.

Eine genauere begriffliche Definition der politischen Haltung müssen wir uns hier versagen; sie muß sich aus der Anwendung des Begriffs im Laufe der Untersuchung ergeben, vor allem deshalb, weil sich politische Haltung immer erst in der Tat, d. h. für den Dramatiker in der tragischen Entscheidung bewähren und offenbar werden kann.

Spezielle Untersuchungen über den politischen Gehalt des klassischen Dramas liegen in dem hier erstrebten Umfange bis jetzt nicht vor. Sie beschränken sich auf Untersuchungen der einzelnen Dichter, besonders Schillers und Kleists. Goethe ist, soweit ich sehe, unter diesem Gesichtspunkt noch nicht behandelt worden. Sehr heftig aber ist der Streit der Meinungen bei der Frage nach dem politischen Wert des Schillerschen Dramas entbrannt. R. Unger hat die Fülle der Deutungen, die nicht nur in bezug auf das Politische auseinandergehen, kritisch gesichtet. Die wichtigsten politischen Deutungen Schillers seien im Anschluß daran kurz herausgestellt[3]).

W. Stapel untersucht im „Deutschen Volkstum" (Februar 1929) zusammen mit A. E. Günther den politischen Gehalt vor allem des „Wallenstein" und der „Jungfrau von Orleans." Für die „Jungfrau von Orleans" zieht Stapel den Schluß: „Das Metaphysische als geschichtsbildende Macht ist das Thema dieser Dichtung" (S. 90). A. E. Günther formuliert für den „Wallenstein": „Wir spüren in Schiller ... eine elementare Verknüpfung mit dem wesenhaft Staatlichen, in dem seine Vornehmheit ihre Wurzel hat" (S. 103). Unger führt Stapels Deutung auf dessen eigenen Satz zurück: „Die Jungfrau ist letztlich ein Symbol aller echten Genialität" (S. 95), und warnt davor, „den metahistorischen Sinn, der im Jungfraudrama waltet, so ohne weiteres mit spezifisch politischem Sinn" und den „Sinn für das Staatliche" im „Wallenstein" mit „metaphysisch-religiösem Geschichtssehertum und geschichts-philosophischer Spekulation" gleichzusetzen (Unger, S. 224).

---

3) Zum Folgenden vergleiche unser Literaturverzeichnis.

Die Ausmünzung des stofflich-politischen Inhalts der Schillerschen Dramen, wie sie Fabricius in seinem Buch „Schiller als Kampfgenosse Hitlers" unternimmt, erkennt Unger zunächst insofern an, als dadurch die gesamte politische Motivwelt Schillers in ihrer Fülle einmal ans Licht gezogen wird. Er weist aber weiterhin mit Recht nach, daß dieser Gewinn doch zu teuer erkauft und „ein tieferes Verständnis der Schillerdramen im Eigentlichen ihres Gehalts und im Sinn des Dichters selbst" (S. 226) nicht erreicht wird.

Demgegenüber steht die Ablehnung Schillers als eines spezifisch politischen Dichters durch G. Frickes Aufsatz „Schiller und Kleist als politische Dichter" in der „Zeitschrift für Deutschkunde" (1934), der in der Formulierung gipfelt, daß „Schiller zwar die gesinnungsmäßige Voraussetzung des politischen Menschen, den Heroismus des Opfers und der Tat wiederherstellt, daß er aber von der Idee der Freiheit als reiner Gesinnung her... niemals zu der bestimmten Wirklichkeit des Schicksals und des Volkes und der Nation finden kann" (Unger, S. 226) — „also auch niemals zum Politischen im eigentlichen Sinn" so darf Unger (S. 231) ergänzen. Unger hält dem eine spätere Äußerung Frickes[4]) entgegen, „daß Schillers Idealismus zu seiner Bewährung der Wirklichkeit der menschlichen Gemeinschaft und der geschichtlichen Welt bedarf"; er weist ferner darauf hin, daß Fricke in seiner Schillerabhandlung im „Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts" (1930) selbst eine geheime Tendenz in Schillers Schaffen habe nachweisen wollen, die sich immer mehr — am entscheidendsten im „Demetrius" — der Wirklichkeit des Menschen und der Dinge zuwende.

Er sieht dann den ersten Ansatz zu einer Synthese dieser offenbar nur relativ gegensätzlichen Anschauungen über den politischen Schiller in dem Werk von Cysarz und vor allem in den es ergänzenden Arbeiten von Pongs. Dieser sucht in Anlehnung an die Existenzphilosophie „die urtümliche Mitgift der Urbilder, die in des Dichters Seele angelegt sind, ehe der bewußte Künstler sie zur Gestalt erhebt" (Pongs, Schillers Urbilder S. 4). Mit Hilfe von Kategorien wie „Urbild" und „Vatergeist" wird Schiller als der große politische Dichter der Deutschen erwiesen. „Im geschicht-

4) In der „Zeitschrift für Deutschkunde" 1936, S. 436.

lichen Raum umgreift Schillers vom Vatergeist geprägte politische Lebensform die Welt... Hier sind im Vatergeist die geschichtlichen Grundkräfte des deutschen Menschen verschmolzen: die tragisch-heroische Haltung des altgermanischen Heldenliedes mit seiner Todesverachtung... und der christliche Geist des Opfers, der politisch zusammengeht mit der Idee des Reiches" (Unger, S. 237 f.). Wir haben mit diesen vier Anführungen die wichtigsten Meinungen zum Thema „Schiller als politischer Dichter" in einigen schlagwortartigen Sätzen angegeben; eine ausführliche Auseinandersetzung würde über den gebotenen Rahmen hinausgehen, und ich muß mich damit begnügen, zu Ungers Wertung dieser Thesen Stellung zu nehmen. Unger erkennt also, um zusammenzufassen, die Ausführungen Stapels und Günthers als Aufrüttelung zu neuer Auseinandersetzung mit dem politischen Gehalt von Schillers Drama an, lehnt sie aber in ihren Ergebnissen, ebenso wie das Schillerbuch von Fabricius, ab. Er glaubt auch durch Frickes Schiller-Kleist-Aufsatz die Frage nicht entschieden und sieht in Pongs' Bemühungen den ersten Ansatz zu einer Synthese des „politischen" und des „religiösen" Schiller, der in Frickes Schillerbuch dargestellt wird.

Mir scheint bei dieser Sichtung der Schillerdeutungen nicht genügend berücksichtigt zu sein, daß das Schillerheft des „Deutschen Volkstums" und das Buch Fabricius' v o r der Errichtung des nationalsozialistischen Staates, die Arbeiten von Fricke und Pongs n a c h h e r erschienen sind. Trotz seiner einleitenden Ausführungen über die Ursachen des ständig wechselnden Blickwinkels literaturgeschichtlicher Betrachtungen hat Unger dies wichtigste geschichtliche Ereignis der deutschen Gegenwart nicht bewußt zur Klärung der neuen Schillerdeutungen herangezogen. Er weist zwar darauf hin, daß Stapel sein Schillerheft als eine Rettung Schillers auffaßt und daß die Aufsätze von polemischen Bemerkungen über die Weimarer Republik begleitet sind; er hätte aber ebenso betonen sollen, daß das Buch von Fabricius den Vermerk trägt: „Diese Schrift entstand in den Kampfjahren 1929—1931, als der Nationalsozialismus in Deutschland noch verlacht, verlästert und unterdrückt wurde." Damit wären diese Arbeiten schärfer als Kampfschriften gegen eine liberalistische und individualistische Zeit charakterisiert worden. Wenn Stapel von Schiller als dem „König, der ein Dichter wurde"

(Unger, S. 220) spricht und seiner Zeit die Zeile aus dem „Don Carlos" vorhält, „des Geistes beste Hälfte, Männerkraft...", spürt man die Absicht deutlich genug. Schiller wird hier im Grunde erfaßt von seiner heroischen, königlichen Haltung her und einer Zeit entgegengestellt, deren dramatische Produktion sich vor allem in psychoanalytischen oder erotischen Spielereien erging. Aus dieser Grundhaltung heraus wird dann allerdings die politische Bedeutung Schillers sehr stark übersteigert, besonders bei Fabricius. Es ist eben entscheidend, daß diese Arbeiten noch im Angriff liegen gegen den Zeitgeist einer absolut unheldischen, unkämpferischen, pazifistischen Epoche. Heute muß jedoch die politische Deutung der Dichtung ausgehen von der Tatsache des neuen Staates und seiner Formung der politischen Haltung, wie das eingangs erörtert wurde. Wir brauchen Schiller nicht mehr zur Hilfe zu rufen gegen die Haltung einer überwundenen Epoche; seine Haltung ist wieder die unsere, wie das auch Fricke trotz seiner Leugnung des „politischen" Schiller deutlich genug anerkennt. Wenn aber Unger feststellt, daß Fricke 1934 Schiller noch radikaler eine Erfassung der Wirklichkeit und besonders der politischen Wirklichkeit abspricht als 1930, so müßte er dabei berücksichtigen, daß wir eben seit 1933 in ein ganz neues Verhältnis zur staatlichen Wirklichkeit versetzt sind. Damit schließt sich die vorliegende Untersuchung enger an Fricke (ohne ihm ganz zu folgen) an, der „Schiller als politischen Dichter offenbar von seinem Erleben der politisch-weltanschaulichen Bewegung unserer Gegenwart" (Unger, S. 230) oder, besser gesagt, von ihrer Formung der politischen Wirklichkeit unseres Volkes her beurteilt, während Fabricius, der ja auch vom Nationalsozialismus herkommt, noch nicht das Erlebnis des Reiches hat, sondern von der Polemik gegen die „Volksverderber" (S. 5) ausgeht.

Die Schillerdeutung von Pongs nimmt dagegen den Umweg über eine bestimmte Geschichtsphilosophie; sie geht nicht direkt vom Erlebnis einer politischen Wirklichkeit, sondern vom Denken über das Politische aus. Wenn Pongs bei Schiller die „Urkonflikte" des politischen Menschen überhaupt sieht, so geht er damit über das Politische, das immer in Zeit und Raum fest gebunden ist, hinaus in eine Welt der allgemeinen „Ur"-Erlebnisse. Bezeichnend sind die

Ergebnisse, zu denen diese Methode führt. Im „Wallenstein" sieht Pongs den tragischen Konflikt „des Führers, dessen Berufung trügt, weil er nicht auf dem Volke steht" (Unger, S. 236), d. h. er kommt zu demselben Ergebnis wie Fabricius, der spricht von der „Tragödie eines genialen Politikers, den das Schicksal dazu verdammt hat, nichts als Soldat zu sein . . ., ein Feldherr ohne Volk . . ." (Fabricius, S. 40). Eben diese Deutung Fabricius' aber lehnt Unger im Anschluß an Petsch ab, weil „der Konflikt Feldherr-Kaiser nur als besonderer Fall eines ewig-menschlichen Gegensatztypus fortdauernd im Hintergrunde des Stückes mitschwingt" (Unger, S. 227), und es muß doch befremden, daß Pongs auf dem Umwege einer groß angelegten geschichtsphilosophischen Zusammenschau dort wieder ankommt, wo auch Fabricius im Überschwang der volkstümlich-polemischen Verherrlichung über Schillers Grenzen hinausgegangen war. Das kommt daher, daß sich Pongs die Grundvoraussetzungen, von denen die politische Haltung eines Dichters beurteilt werden muß, nicht vollständig vergegenwärtigt. „Die heroische Haltung, die das verwandelte Deutschland durchdringt, läßt heute Schiller in neuem Lichte sehen", so beginnt er seine Schrift; aber nicht nur die heroische Haltung ist das Merkmal des politischen Menschen von heute, sondern auch seine dienende Beziehung auf die noch nie so stark erlebte, konkrete, nüchterne Wirklichkeit des totalen Staates, und diese Tatsache läßt uns gerade Schiller in seiner Beziehung auf die religiöse Überwirklichkeit der Idee besonders scharf sehen. Seine heroische Haltung ist in ihrer Bedeutung für die politische Dichtung unserer Gegenwart nie angezweifelt worden[5]); es kommt jetzt darauf an, sich zu vergegenwärtigen, wo die deutsche Gegenwart über den deutschen Idealismus hinausgekommen ist und wo das Drama Schillers, neben Wagner die beherrschende Macht der deutschen Bühne, Möglichkeiten offen gelassen hat für die Weiterentwicklung des deutschen Dramas. Daher versucht die Arbeit gerade auch Schiller gegenüber, den Abstand von der Höchstforderung eines politischen Dramas auszumessen. Wozu die einseitige Herausstellung Schillers als des „großen politischen

5) Vgl. auch Linden „Schiller und die deutsche Gegenwart" (Ztschr. f. Dtschk. 1934, S. 513 ff.).

Dichters der Deutschen" führt, zeigt die Tatsache, daß Pongs am Schluß seiner Schrift Heinrich v. Kleist, den großen Fortsetzer Schillers gerade auf dem Gebiet des Politischen, zurücksetzen muß.

Für Kleist als politischen Dichter wurde neben der Behandlung seiner Dramen in den allgemein über Politik und Drama orientierten Schriften der Schiller-Kleist-Aufsatz Frickes benutzt; außerdem liegen noch Aufsätze von Mayser und Korff in der „Zeitschrift für Deutschkunde" (1933), von Gröper in der „Zeitschrift für deutsche Bildung" (1935) vor.

Die Auswahl der untersuchten Dramen strebt keine Vollständigkeit an. Wenn Goethe in unsere Darstellung miteinbezogen wird, von seinen Dramen aber nur „Götz" und „Egmont" behandelt werden, so geschieht das zunächst unter dem Gesichtspunkt des „Fruchtbaren". Ein Drama wie „Die natürliche Tochter" kann — abgesehen davon, daß es nicht vollendet ist — kaum noch als fruchtbar für ein deutsches Nationaltheater angesehen werden, obwohl gerade hier Goethe von einem politischen Ereignis, der französischen Revolution, zur Produktion gedrängt wurde. Auch seine kleineren Revolutionsstücke, wie etwa den „Bürgergeneral", lassen wir aus diesem Grunde beiseite. Im Drama seiner Reifezeit könnten bis hinauf zum „Faust" politische Motive nachgewiesen werden; sie sind aber für das Gesamtanliegen der einzelnen Dichtung so wenig entscheidend oder, wie im „Tasso" das Problem der Bewährung des einzelnen in einer Gemeinschaft, so sehr über jede historische, staatliche oder völkische Wirklichkeit hinausgehoben, daß wir nur in Gefahr kämen, den Begriff des Politischen allzusehr zu verallgemeinern, wollten wir diese Dramen in den Kreis der Betrachtung ziehen. Der letzte Grund war auch bestimmend für die Übergehung der „Braut von Messina". Sie ist das einzige Drama Schillers, das hier nicht besprochen wird. Schiller gewinnt, wie genauer zu zeigen sein wird, den Zugang zum Politischen vor allem von der Geschichte her. „Die Braut von Messina" aber versucht bewußt, eine bestimmte historische Wirklichkeit hinter sich zu lassen; das Stilproblem, die Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie, ist hier Schillers Ausgangspunkt und der Vorgang mehr von sagenhaft-mythischer Art.

I. Abschnitt:

Goethe.

I. Götz von Berlichingen.

Eine der wichtigsten Errungenschaften der für Goethe so fruchtbaren Straßburger Zeit ist das Erwachen seines nationalen Selbstgefühls. In der Kampfstellung gegen die französische Sprache und Literatur wird er sich hier in der elsässischen Grenzmark seines Deutschtums bewußt. Sein Interesse wendet sich dem deutschen Volkslied, dem deutschen Mittelalter, seiner Geschichte und Baukunst zu. Symbol dieses Strebens wird sein begeistertes Studium des Straßburger Münsters. Dazu kommt die persönliche Berührung mit Herder, dessen geschichtsphilosophische Betrachtungen immer wieder das deutsche Mittelalter in den Mittelpunkt ihrer Forderungen gestellt hatten, und die Lektüre Mösers, der diese Forderungen in seinen „Patriotischen Phantasien" im kleinen Rahmen erfüllt hatte. In der deutschen Dichtung war mit Klopstock ein nationaler Mahner aufgestanden; im Elsaß befand sich Goethe außerdem in räumlicher Nähe der Schweizer Dichterschule, die mit Klopstock in Verbindung stand, sich aber mehr als dieser dem deutschen Mittelalter zuwandte[6]).

Als Goethe daher im Jahre 1809 in einem ersten allgemeinen Schema den Stoff für seine geplante Selbstbiographie ordnet, stellt er die Straßburger Zeit unter das Stichwort „Deutschheit emergierend" (W. A. Bd. 26, S. 356). Von da aus will der „Götz", dessen erste Konzeption in die Straßburger Zeit fällt, verstanden sein. Der Behauptungskampf des deutschen Volkstums im Elsaß gegen die andringende französische Zivilisation, das Besinnen auf die „Deutschheit" ist eine seiner frühesten Erlebnisgrundlagen. Man dachte im Elsaß natürlich nicht daran, die Grenze Frankreichs am Rhein anzutasten. Der politische Wille beschränkte sich durchaus darauf, das angestammte Volkstum innerhalb des fremden Staates

---

6) Vgl. zu diesen nationalen Strömungen der zeitgenössischen Literatur und ihrer Wirkung auf Goethe Hagenbring a. a. O.

zu erhalten. Die politische Problematik des „Götz" spiegelt diese Haltung, die Goethes politischer Veranlagung entgegenkam, ziemlich deutlich wieder. Es kommen in ihr nur volkspolitische, keine staatspolitischen Werte zur Geltung.

Wir untersuchen zunächst das Verhältnis des Götzdichters zur Geschichte. Daß Goethes Verhältnis zur Geschichte auf sein ganzes Leben gesehen nicht das beste gewesen ist, dafür ist der bekannte Vers aus dem „Faust" Zeugnis genug: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist zumeist der Herren eigener Geist . . ." (Bd. 5, S. 74). Von Goethe stammt aber auch das andere Wort, daß das Beste, was wir von der Geschichte haben, der Enthusiasmus sei, den sie erregt (Bd. 14, Maximen und Reflexionen Nr. 495). In großen historischen Gestalten und Ereignissen erkannte er Mächte und Formen, die ihm für selbst durchlebte und für allgemein menschliche Verhältnisse typisch oder symbolisch erschienen. Wir können daher auch nicht erwarten, im „Götz" das nationale Leben des beginnenden XVI. Jahrhunderts in seiner vollen Breite eingefangen zu sehen. Die Reformation, die größte revolutionäre Bewegung des Zeitalters, ragt nur am Rande hinein. Der Bruder Martin kann trotz seines Namens nicht als ihr vollgültiger Repräsentant gelten. Aus ihm spricht mehr das Naturgefühl der Stürmer und Dränger als ein religiöses Ethos. Die Städte, damals trotz der verwirrten Lage im Reich einer der mächtigsten Stände, werden vollkommen abwertig dargestellt; Nürnberg, politisch, wirtschaftlich und kulturell damals auf der Höhe seiner Bedeutung, ist nur ein Nest von „Pfeffersäcken"; die Fürsten endlich, als deren Vertreter der Bischof von Bamberg erscheint, sind am ungünstigsten gezeichnet.

Goethes Stellung zu seinem geschichtlichen Stoff ist also bewußt einseitig; er steht auf der Seite des freien Reichsritters. Unter dieser Perspektive ist der gesamte geschichtliche Stoff geordnet. In Götz meinte Goethe Blut von seinem Blute zu spüren, er sah in dem alten Raubritter alle seine Forderungen nach Wahrheit, Kraft, Ursprünglichkeit der Natur und echter Deutschheit Gestalt annehmen. Hier wurde sein Enthusiasmus erregt, und er sah seinen geschichtlichen Stoff mit den Augen der geschichtlichen Gestalt,

deren menschliche Werte ihn anzogen. Götz stand für ihn in gewissem Sinne im romantischen Licht als das Bild einer höheren, besseren Wirklichkeit, die zwar historisch unwiderbringlich dahin war, deren innere Haltung er aber als die seine und die der besten Zeitgenossen überhaupt zu erkennen glaubte. Denn nicht nur die Stürmer und Dränger, die deutsche Jugend, rief nach dem „großen Kerl", wie Götz einer gewesen war; hatte doch der verehrte, damals über 50jährige Möser in seinem Aufsatz „Über den hohen Stil der Kunst unter den Deutschen" (1770) die Zeit des Faustrechts als die letzte Epoche deutscher Geschichte bezeichnet, in der es noch starke, ehrenhafte deutsche Persönlichkeiten gegeben habe. Goethe war sich so bewußt, Allereigenstes zu geben, das doch zugleich für die Nation von allgemeiner Bedeutung werden konnte, und der Erfolg gab ihm Recht.

Entsprechend dieser Stellungnahme Goethes für Götz, den freien Ritter, ist nur der erste Handlungsring[7]) des Dramas von einem politischen Motiv her aufgebaut: dem Kampf des freien Reichsritters gegen die Fürsten. Die erste Szene bringt sofort deutliche Hinweise, daß ein Kampf zwischen Rittergewalt und Fürstengewalt ausgetragen wird. In der folgenden Spiegelszene mit dem Bruder Martin wird Götz als das Musterbild eines Ritters gezeigt, den das Volk verehrt und den die Fürsten hassen. Daß alle Sympathie des Dichters auf Seiten des Rittertums liegt, tritt schon hier klar zu Tage. Götz' Gespräch mit Weislingen rührt dann — nach Andeutungen zwischen Maria und Elisabeth — an das eigentliche politische Problem. Götz redet Weislingen ins Gewissen und mahnt ihn an seinen freien ritterlichen Stand. „Ein freier Rittersmann, der nur abhängt von Gott, seinem Kaiser und sich selbst" (Bd. 6, S. 187) soll er sein. Demgegenüber vertritt Weislingen die Idee des Landfriedens; er beruft sich auf das Wohl der Allgemeinheit, das der Landfrieden sichern solle, und sieht die Fürsten als seine Wahrer an. Götz kann dem nichts Grundsätzliches entgegenhalten; er hält

7) Wir teilen den Aufbau des „Götz" mit Petsch (Bd. 6, S. 157) in drei Handlungsringe. Wir rechnen zum ersten die Fehde gegen Bamberg und die Nürnberger, zum zweiten die Reichsexekution, die mit Weislingens Treubruch eingeleitet wird, zum dritten den gesamten 5. Akt.

sich daran, wie weit die nüchterne Wirklichkeit von jener Idee entfernt ist, und nimmt sich daher das Recht, nach eigenem Gesetz zu leben. Er deckt auch mit scharfem Blick das realpolitische Ziel auf, das die Fürsten mit der Unterdrückung der freien Ritter verfolgen: die Schaffung fest organisierter Länder, in denen kein Platz mehr ist für Götz und seine Freunde, die „lieber sterben als jemanden die Luft verdanken" (Bd. 6, S. 188). Goethe deutet hier also den politischen Gegensatz an, der historisch in Sickingens Unternehmung gegen den Bischof von Trier seinen sinnfälligsten Ausdruck gefunden hat[8]). In der Szene am Bamberger Hof wird uns die Gegenpartei gezeigt. Man hat dem Auftritt oft undramatische Breite vorgeworfen, aber Goethe wollte zweifellos dem bis dahin beherrschenden Götz ein kräftiges Gegengewicht entgegenstellen und die andere Seite zu ihrem Recht kommen lassen, um das dramatische Gleichgewicht zu wahren. Er erinnert sich noch 1830 in einem Gespräch über die Theaterbearbeitung des „Götz" seiner Ansicht: „Durch die Hinweglassung des bischöflichen Hofs wird das Ganze nur eine Ritterkomödie, und meine ursprüngliche Idee, das damalige Hof- und Ritterleben zu schildern, zerspaltet sich" (Biedermann, „Goethes Gespräche", Bd. 4, S. 293). Der Hof von Bamberg nun stellt eine überfremdete, verwelschte Welt dar, die seltsam absticht von der Atmosphäre treuherziger deutscher Biederkeit um Götz. Die Sprache ist sehr viel abgeschliffener und feiner, das Gespräch windet und schraubt sich zu langen Perioden, besonders bei den Sätzen des gelehrten Olearius. Das römische Recht ist zunächst der Hauptgegenstand; es soll damit offenbar gezeigt werden, wie an den Höfen der Fürsten sich das deutsche Wesen verliert und fremden Einflüssen zu weichen beginnt. Die Auswirkungen des römischen Rechts zeigen sich dann später in der letzten Szene des 2. Aktes. Inzwischen ist Weislingen auf die Seite Götz' übergetreten: „Wie wollen wir den Fürsten den Daumen auf dem Aug' halten!" (Bd. 6, S. 197) ruft dieser im Vollgefühl seines Erfolgs aus. Bis hierher hat Goethe den historischen Gegensatz zwischen Rittern und Fürsten klar formuliert und ihn durch kräftige Wertung

8) Vgl. Ranke, „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation", S. 284 ff.

der beiden Parteien aus der Sphäre des bloß Historischen herausgehoben. Ein politisches Motiv speist also den dramatischen Vorgang und ist auch schon in echt tragische Beleuchtung gerückt. Götz, der freie Ritter, als eine der letzten Verkörperungen echt deutschen Wesens dargestellt, steht im Kampf gegen die erstarkende Autorität der Landesfürsten. Diesen gibt zwar die Geschichte recht; sie vertreten die ersten Anfänge der späteren absoluten Territorialstaaten und einer geordneten Staatsgewalt überhaupt, aber sie müssen das nach Goethes Meinung Beste am deutschen Wesen zerstören: die selbstbewußte, freie Persönlichkeit, das alte volkstümliche Recht, das persönliche Treueverhältnis von Untertan und Herrscher.

Mit dem Beginn des zweiten Handlungsringes, Weislingens Abfall und seiner Veranlassung der Reichsexekution, tritt jedoch in der Motivierung eine Wandlung ein. Weislingen verläßt Götz ja nicht aus politischen Gründen, sondern er läßt sich durch Adelheid bestimmen, er handelt aus „erotischem Ehrgeiz". Zwar wird die Reichsexekution auf Bitten der Nürnberger Kaufleute verhängt, aber ohne Weislingens Drängen würde der Kaiser sich nie dazu entschließen können; daher sind die eigentlichen dramatischen Triebkräfte nicht mehr politische Motive. Es ist der Gegensatz Weislingen-Götz, der von jetzt ab die Handlung vorwärtstreibt. Weislingen selbst verschwindet allerdings fast ganz von der Szene. Götz erfährt nur beiläufig, daß die Achterklärung von ihm veranlaßt worden ist; im übrigen sieht er sich auch hier wieder im Kampf mit den Fürsten, die den Kaiser für ihre Zwecke gebrauchen, wie es Götz ausspricht: „Er muß den Reichsständen die Mäuse wegfangen, inzwischen die Ratten seine Besitztümer annagen" (Bd. 6, S. 238). Aber das bleibt alles politische Maxime und wird nicht dramatisch gestaltet. Im Szenengetümmel des dritten Aktes verlieren sich die Linien der politischen Gegensätze, die wir am Anfang gegeneinander arbeiten sahen, und lösen sich in spannende, aber rein pragmatische Kämpfe auf. Der politische Hintergrund des Kampfes wird nur in Götzens Tischreden angedeutet, in jener lyrischen Ruheszene, die aus dem dramatischen Ablauf fast herausgelöst ist. Im 4. Akt dann stehen sich die Städte gegenüber, vertreten durch Heilbronn und die Ritterschaft, aber wieder wird nicht

eigentlich dieser große historische Gegensatz ausgewertet. Der Dichter zeigt zwar deutlich, daß die Stadt den kaiserlichen Befehl so auslegt, daß sie dem verhaßten Ritter möglichst schaden kann, der Hauptakzent liegt aber auf Götz' Treue, seinem Stehen zu seinem gegebenen Wort und der Falschheit und Hinterlist der Ratsherren.

Im 5. Akt, dem 3. Handlungsring, setzt das dramatische Geschehen ganz von neuem wieder ein mit dem Bauernkrieg. Weislingen und sein Racheverlangen sind nicht mehr direkt die treibende Kraft, wenn das Motiv auch äußerlich noch fortgeführt wird. Indem Götz sich den aufrührerischen Bauern verschreibt, stellt er sich voll in das politische Geschehen der Zeit. Wiederum bleibt jedoch der Bauernaufstand auf ein mimisch sehr lebendiges, aber im übrigen allgemeines Bild beschränkt. Goethe hat die historische Fülle der Bauernbewegung, ihre weitreichenden Pläne für die Reform des Reiches offenbar nicht gestalten wollen. Ziel und Zweck des Aufstandes werden nur ganz vage angedeutet, so in Götz' Worten: „Seid ihr ausgezogen, eure Rechten und Freiheiten wiederzuerlangen?" (Bd. 6, S. 258). Wir werden nicht darüber aufgeklärt, ob sich der Aufstand gegen Fürsten, Ritter oder gegen beide Stände zugleich richtet. Götz' Übernahme der Führung wird dann auch nur ganz allgemein begründet. Er will als Mann, der dem Volke nahesteht, denn so hat ihn das ganze Drama gezeigt, den zügellosen Aufstand in geordnete Bahnen lenken. Eine nähere Bezeichnung dieser politischen Aufgabe und ihrer Wichtigkeit geschieht nicht, der Schwerpunkt liegt auch hier wieder in der Problematik von Treue und Untreue, in die Götz durch den Bruch seines Urfehdeversprechens nun selbst hineingezogen wird.

Nach dem Ansatz zu einer wirklich dramatischen Verwendung der großen politischen Gegensätze zwischen Rittertum und Fürstentum, wie er im ersten Handlungsring vorliegt, verliert sich diese politische Motivation also zunächst im Gegenspiel Weislingen-Götz und wird so auf eine „private" Ebene abgedrängt. In der Bauernkriegshandlung, in der Weislingen erst am Schluß wieder stärker hervortritt, scheint wieder ein starkes politisches Motiv verwendet zu werden. Aber auch hier liegt das Hauptgewicht nicht auf der realen politischen Situation, sondern auf ihrem Verhältnis zu Götz' Urfehdeschwur. Im ganzen genommen durchdringen also die poli-

tischen Motive, so sehr sie den Hintergrund bilden und hier und da auch dramatisch verwendet werden, das gesamte Drama nicht; die politischen Gegensätze zwischen Rittern und Städten, fürstlicher und kaiserlicher Gewalt starren uns zwar überall entgegen, aber sie sind nicht in einer geschlossenen dramatischen Welt zum Spiel der Kräfte und Gegenkräfte zusammengefaßt. Das Bild des sinkenden Rittertums steht zwar voll im Mittelpunkt, die großen Linien des politischen Geschehens laufen auch hindurch, aber ohne sich wirklich dramatisch zu verknoten. Im ersten Handlungsring scheinen sie noch ineinander stürzen zu wollen, laufen dann aber immer weiter auseinander. Den neuen Antrieb gibt der persönliche Kampf Weislingens gegen Götz, im dritten Handlungsring endlich geht der Antrieb von Götz allein aus. Die dramatische Dynamik ist ganz in die Brust des einen zurückverlegt und der Sphäre der politischen Entscheidungen entrückt.

Nichtsdestoweniger enthält aber schon eins der ersten Urteile über den „Gottfried", in einem Brief Herders an seine Braut, den Satz: „Es ist ungemein viel deutsche Stärke, Tiefe und Wahrheit darin"[9]), und Goethe berichtet in „Dichtung und Wahrheit", daß es ihm bei der Umarbeitung des „Gottfried" zu unserem heutigen „Götz" noch ganz besonders darauf angekommen sei, die nationalen Werte zu betonen (Bd. 16, S. 120). Auch später ist die nationalpolitische Bedeutung des „Götz" immer wieder betont worden; Justus Möser in seiner Verteidigungsschrift „Über die deutsche Sprache und Literatur" (1781), gerichtet gegen Friedrichs des Großen «De la littérature allemande», nimmt sich des von Friedrich geschmähten „Götz" an und verteidigt ihn als eine nationale Tat, die den Deutschen ihre große Vergangenheit vor Augen stellen wollte. Die Empfindung war allgemein, daß im „Götz" deutsches Wesen einen besonders gültigen und warmen Ausdruck gefunden hatte.

Wo liegen diese nationalen Werte, die als „deutsche Stärke", „deutsches Wesen" und in ähnlichen Formulierungen immer wieder bemerkt werden? Nicht in einer durchgehenden Organisation

9) Herder an Caroline Flachsland, Juli 1772. („Aus Herders Nachlaß" Bd. 3, S. 302).

des Dramas nach den politischen Motiven, sondern in einem seelischen Gegensatz, der überall als dramatisches Gestaltungsprinzip wirkt: in dem Gegensatz von Treue und Untreue. Die Treue, die in Götz verkörpert wird, ist zweifellos als eine eigentümlich deutsche Eigenschaft dargestellt; Meyer-Benfey weist darauf hin, wie sehr hier alles — unbewußt natürlich — aus dem Geist der deutschen Heldensage empfunden ist[10]). Dieser Gegensatz von Treue und Untreue wirkt sich formal aus, sobald Weislingen sein Götz gegebenes Wort bricht. Von nun an steht Götz immer im Kampf gegen die Untreue — verkörpert zunächst in der Person Weislingens, dann auf einer anderen Stufe in der Reichsarmee und den erbärmlichen Ratsherrn von Heilbronn, die den vertrauenden Götz in eine Falle locken. Im Bauernkriege aber wird er wortbrüchig, um sich selbst treu zu bleiben. Er geht zu Grunde, weil die einfache Beziehung auf die Treue, die bisher seinem ganzen Leben Halt und Form gegeben hat, sich plötzlich nicht mehr als zureichend erweist. Er hat dem Kaiser Urfehde geschworen und glaubt, ihm am besten zu dienen, indem er den Schwur bricht — oder gibt er seinem Drang nach Krieg und Kriegsgetümmel nach? Hier überschneiden sich verschiedene Schichten seiner Persönlichkeit. Das alte Vasallenverhältnis des freien Ritters zum Kaiser muß einem anderen weichen: der alle bindenden unpersönlichen Macht des Gesetzes, wie es der Landfrieden verkörpert. Das manifestiert sich nun, wie wir gesehen haben, nicht eigentlich im dramatischen Kampf der großen politischen Kräfte (sodaß Götz etwa als Exponent des Rittertums von den übermächtigen Fürsten erdrückt würde), sondern in dem eigentümlichen Gegenspiel von Treue und Untreue, das immer engere Kreise zieht, und endlich in Götz selbst die Zerstörung vollbringt. Götz, der so in sich selbst verglüht, am Untergang der Treue und der Getreuen, erliegt einer Tragik wesenhaft deutscher Kräfte, die in einem anderen Volkstum nicht so vorgestellt werden können. Hier liegen die eigentlichen politischen Werte dieser Tragödie der Treue; sie entspringen nicht aus der dramatischen Bewältigung der politischen Probleme, sondern entfalten sich an einzelnen Höhepunkten aus Götz heraus in mehr

10) Meyer-Benfey, „Goethes Götz von Berlichingen". S. 97.

lyrischer als dramatischer Weise. Im Zusammenprall mit der Welt leuchtet bei ihm immer von neuem und immer heller jener Schein der Treue auf; am hellsten am Schluß, der trotz seiner Gedämpftheit nicht in Verzweiflung ausklingt. Nur die Treue hält Götzens Gefolgschaft zusammen; hier zeigt sich am stärksten jene sammelnde, stützende Kraft, die von ihm ausgeht. Die Kampfszenen des 3. Aktes erhalten Relief nur durch dieses treue Einstehen von Herr und Mannen füreinander, das bei den Reichstruppen gerade fehlt. Lerse und Georg sind lebende Darstellungen der Treue; Georgs Tod wird am Schlusse auch durchaus symbolisch verwandt; in ihm scheint Götzens Lebensprinzip dahinzuschwinden, wenn dieser auf die Todesnachricht hin die Worte spricht: „Stirb, Götz, — du hast dich selbst überlebt . . ." (Bd. 6, S. 274). Lerses Verhalten erinnert an das Kriegertum der Völkerwanderungszeit: ohne Heimat und niemand untertan sucht er sich den Herren, der ihm gefällt, und bietet ihm Schwert und Leben an.

Was Götz unter Freiheit versteht, können wir auch heute noch voll unterschreiben, selbst wenn wir ihn — wie es ja auch Goethe tut — in seinem historisch-politischen Verhalten Unrecht geben müssen, weil er die politischen Gegebenheiten einer neuen Zeit nicht mehr fassen kann. Er redet nicht zügellosem Individualismus das Wort, sondern fühlt sich gebunden gegenüber seinem Kaiser und seiner Gefolgschaft. Für beide hat er einzustehen. Ein ähnlich persönliches Treueverhältnis möchte er auch im großen politischen Verbande des Deutschen Reiches verwirklicht sehen; in diesem Sinne trinkt er auf die Freiheit: „Das wäre ein Leben, Georg! Wenn man seine Haut für die allgemeine Glückseligkeit dransetzte!" (Bd. 6, S. 239). Auch hier wieder ein Abrücken von historischen und politischen Wirklichkeiten und eine Rückbeziehung auf eigentümlich deutsche Grundkräfte.

Wir können mit Hilfe der Rassenseelenkunde, wie sie L. F. Clauß vertritt, diese Kräfte noch weiter bestimmen und Götz einem bestimmten rassischen Erscheinungsbilde des deutschen Volkes zuweisen. Nordische und fälische Züge mischen sich in diesem Bild, also gerade jene Züge, die den germanischen Typus bestimmen. Nordisch ist vielleicht die Lust am Reiten und Kämpfen, die der mißmutig an seiner Geschichte schreibende Götz nicht unter-

drücken kann, die ihn mehr an den Gefolgsmannen als an Sohn und Schwester hängen läßt. Zu einem vorwiegend nordischen „Leistungsmenschen" aber fehlt Götz, was Clauß als bezeichnende Eigenart des Norden erkennt: die ausgreifende Gebärde, der gestaltende Griff in die Welt. Sein Rittertum ist im Grunde nur der von den Vätern ererbte Beruf. Was in diesem Beruf die „ausgreifende Gebärde" bedeutet, zeigt Sickingen mehr als Götz. Dessen kühnen Plänen aber versagt er sich, er „ist stets mit wenigem zufrieden gewesen" (Bd. 6, S. 248) und will nur Besitz, Eigentum und Freiheit wahren. Götz ruht in sich selbst, in bäuerlicher Selbstgenügsamkeit und Beharrungsschwere; er erobert nicht, sondern verteidigt nur und wehrt sich kräftig seiner Haut. Sein Edelmannstum zeigt bodenständig-bäuerliche, derb-volksmäßige Züge; er unternimmt seine Waffengänge, um seinen Buben zu rächen, um dem Schneider von Köln zu seinem Recht zu helfen, um den Bauernkrieg einzudämmen. Das alles weist ihn klar dem fälischen Typus zu, den Clauß als den Beharrungsmenschen kennzeichnet: „... er bleibt im Grunde ein Bauer..."; in ihm „ist alles Wucht und Beharrung" ... „Wer mit ihm verbunden ist, findet Halt an ihm; er verbreitet um sich Verläßlichkeit und Vertrauen"[11]). Gerade dieses Vertrauen empfinden die betrogenen Bauern, die Rechtlosen, der Bruder Martin gegenüber Götz; sie wissen um seine Treue, die hervorstechendste Eigenschaft des fälischen Menschen. Auch die Tragik Götzens ist fälisch; er beharrt gegenüber den neu aufkommenden Lebensmächten; er vermag sich ihnen nicht anzupassen und will es auch nicht.

Die vorwiegend fälische Gestalt Götzens hebt sich scharf ab von Weislingen, in dem starke Züge des westischen Darbietungsmenschen (nach Clauß) zu entdecken sind. Er gefällt sich in der Welt des deutlich als verwelscht hingestellten Hofes; er will gesehen und bewundert werden; sein unruhiges Geltungsbedürfnis braucht den politischen Erfolg und den Erfolg bei der von allen bewunderten Frau. Die Treue zählt für ihn nicht, weil es auf Bewährung vor der Welt des Hofes ankommt. Sein leicht erregbares und umstimmbares Gefühlsleben bestärkt ihn in dieser Rolle. Es ist der Lebensstil des romanischen Gesellschaftsmenschen, hier von

11) Clauß, „Die nordische Seele", S. 57 und 58.

Götz und damit vom Dichter als der eigenen Seele fremd und daher als verwerflich empfunden.

Immerhin ist Weislingen mit diesen Feststellungen nicht ganz als westischer Darbietungsmensch zu erweisen. Er fühlt sich doch im Grunde Götz verwandt — ein Gefühl, das von Götz erwidert wird — und empfindet seine Entfremdung von ihm als schuldhaft. Wir fassen daher auch ihn besser als einen germanischen Typus auf, in dem ein nordischer Leistungswille durch den westischen Lebensstil entleert und verzerrt worden ist.

II. Egmont.

Goethe hat selbst in „Dichtung und Wahrheit" (Bd. 16, S. 303) bezeugt, in wie enger Beziehung „Götz" und „Egmont" zueinander stehen. In beiden Dramen handelt es sich insofern um „einen Wendepunkt der Staatengeschichte", als die Vertreter entgegengesetzter historischer Lebensformen aufeinanderprallen. Das zog Goethe zunächst an; ein historisches Interesse war sein Ausgangspunkt, der allerdings bald verlassen wurde. Auch im „Egmont" bemerken wir, noch stärker als im „Götz", jenes Hineinziehen des ursprünglich historischen Helden in den Kreis allgemein menschlicher Probleme, wie sie damals der Dichter selbst empfand. Es drängte ihn vor allem wieder, für seine eigenen Nöte ein dichterisches Symbol zu finden; Egmont bot ihm diese Möglichkeit, allerdings nur, wenn er seine historische Gestalt einschneidend veränderte, so wie Goethe es selbst beschreibt (Bd. 16, S. 303 f.). Demgegenüber war seine Darstellung Götzens noch von einer gewissen historischen Treue gewesen; er hatte doch nicht den Hauptheldеn von Grund auf umgestaltet, sondern eher die in der Quelle gegebenen Züge verstärkt. Vor allem jedoch war der „Götz" ein Stoff aus der deutschen Geschichte gewesen und von Goethe zum größten Teil deswegen gewählt worden. Er bot nicht nur eine interessante poetische Persönlichkeit, sondern mit ihr eine Zeitepoche, die von nationaler Bedeutung war. Beim „Egmont" fehlt dieses nationale Interesse am Stoff. Goethe sah sich nach etwas Neuem um und fand den Aufstand der Niederlande: „... höchst dramatisch waren mir die Situationen erschienen und als Hauptfigur ... war

mir Graf Egmont aufgefallen" (Bd. 16, S. 309). Wir haben es hier daher nicht nötig, Goethes Stellung zu den historischen Ereignissen zu untersuchen. Die Geschichte ist Stoff, und was Goethe an ihr änderte, könnte uns über seine poetische Absichten aufklären, aber nicht eine bestimmte politische Haltung erschließen lassen. Für die politischen Motive im Drama ist uns wichtig, daß Goethes Interesse außer durch Egmont selbst zweifellos durch die kräftige Eigenart des niederländischen Volkes, sein treues Festhalten an alten ständischen Ordnungen angezogen wurde. Es war ein Gegenstand ganz im Sinne seines verehrten Justus Möser, dessen Einfluß auf Goethes politisch-historische Ansichten wir auch für den „Egmont" annehmen dürfen. Schreibt doch Goethe 1784 an Mösers Tochter von den „Patriotischen Phantasien" ihres Vaters: „Ich trag sie mit mir herum, und wo ich sie aufschlage, wird mir's Herz wohl, und hunderterlei Wünsche, Hoffnungen, Entwürfe entfalten sich in meiner Seele"[12]). Schließlich schickte er noch 1792 die zweite überarbeitete Fassung des „Egmont" an Möser mit der Bitte um dessen Urteil (W. A. IV, Bd. 5, S. 231). Das deutet darauf, daß die historisch-politischen Probleme des „Egmont" für Goethe doch von Wichtigkeit waren. Wir müssen dabei nur berücksichtigen, daß die endgültige Vollendung des „Egmont" erst 1787 in Italien erfolgte, wir ihn also nicht ganz derselben Epoche in Goethes Leben zurechnen können wie den „Götz". Die Volksszenen und das große Gespräch Alba—Egmont liefern dafür den Beweis. Wir untersuchen zunächst, wie weit die politischen Motive den Aufbau des Dramas beeinflußt haben.

Das Geschehen setzt ein mit einer breiten Volksszene, in der die Grundtatsachen des politischen Konflikts, der dem Drama zu Grunde liegt, angekündigt werden. Zunächst erscheint nur der Gegensatz zwischen Egmont, dem bei allem Volk beliebten einheimischen Fürsten, und dem spanischen König. Sodann nähert sich das Gespräch der aktuellen politischen Lage, den religiösen Unruhen; immer werden aber die politischen Dinge nicht nur in ihrer sachlichen Bedeutung, sondern auch in ihrer Beziehung auf Egmont besprochen. Die nächste Szene bringt die politische Gegen-

12) Morris, „Der junge Goethe", Bd. 4, S. 160.

seite und die Darlegung der politischen Lage in voller Ausführlichkeit, weist aber gegen Schluß wieder entschieden auf die Persönlichkeit Egmonts hin; die Sprache der Regentin verrät auf Schritt und Tritt die dämonische Anziehungskraft, die ihr politischer Gegner Egmont auf sie ausübt. In der Schlußszene im Hause Klärchens erscheint dann das Bild Egmonts in den Reden der Geliebten und ihrer Mutter ohne allen Bezug auf das politische Thema in seiner rein menschlichen Bedeutung. So haben wir am Ende dieses Aktes, in dem Egmont selbst noch gar nicht auftritt, das Bild seines Wesens schon in drei verschiedenen Spiegelungen gesehen. Die Handlung geht aus von allgemein politischen Grundlagen, ihr Ziel ist jedoch die Darstellung eines Charakters. Die geschichtliche Situation dient zunächst nur als Nährboden, auf dem sich dieser Charakter entfaltet. Der Aufbau des ersten Aktes wiederholt sich im Grunde immer wieder. Die Volksszenen stehen stets am Anfang, der Aktschluß zeigt stets Egmont in einer Situation, die für sein ganz persönliches Verhalten bezeichnend ist[13]).

Der zweite Akt, in dem er zunächst in eindrucksvoller Weise als Volksführer auftritt, bringt in der Szene mit dem Sekretär zum ersten Mal einen vollen Einblick in seine Seele. Nach der Unterredung mit Oranien ist dann der politische Konflikt, den die Handlung bot, endgültig auf die Seite geschoben, und das persönliche Verhalten Egmonts ist in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Sein Entschluß, zu Klärchen zu gehen, will in diesem Sinne verstanden sein. Er schüttelt die Einwände, die Oranien gemacht hat, ab, weil sie seinem Wesen zuwider sind; er findet bei Klärchen zu sich selbst. Wir sind überzeugt, daß Oranien Recht behalten wird, daß er die politische Lage richtig beurteilt. Unser Interesse aber konzentriert sich von jetzt ab auf die Herausforderung, die Egmont allein dem Schicksal entgegenwirft. Daher fallen wesentliche Fortschritte der politischen Handlung, die Ankunft Albas, der Rücktritt der Regentin, zwischen den dritten und vierten Akt. Nachdem im dritten Akt Egmont in seinem persönlichsten Verhältnis mit Klärchen dargestellt worden ist, setzt der vierte Akt wieder mit einer

13) Vgl. dazu Seuffert, „Beobachtungen über die dichterische Komposition“ (Germanisch-Romanische Monatsschrift 1911, S. 561 ff.).

Volksszene ein, die starke stimmungsmalende Werte hat und erst zum Schluß uns in erhöhter Besorgnis um Egmont entläßt. Die politische Gegenseite wird dann ebenfalls in jenes tragische Zwielicht zwischen Schicksal und Persönlichkeit gestellt; das bezeugen Silvas Worte vom „Eigensinn des Schicksals" und Albas Monolog, als er den Brief Oraniens empfängt (Bd. 6, S. 484 f.). Das eigentliche politische Problem des Stückes zeigt sich dann erst im Gespräch Alba—Egmont. Es wird also nicht dramatisch gestaltet, sondern in einer allerdings sehr bewegten und gegensätzlich aufgebauten Dialogszene „besprochen". Diese Erörterung ist auf den höchsten Punkt der Handlung unmittelbar vor die Gefangennahme Egmonts gelegt und daher mit Spannung geladen. Trotzdem ist ja der Ausgang von vornherein sicher; wir sind überzeugt, daß Alba mit Egmont leichtes Spiel haben wird. Das Gespräch wird dadurch in ein eigentümliches Licht der Unwirklichkeit gerückt, es ist für den Ausgang der Handlung unmittelbar ohne Bedeutung. Alba läßt sich nur darauf ein, weil er seiner Sache sicher ist, Egmont aber hat die Ansichten, die er hier ausspricht, zwar stets gelebt, aber eigentlich nie politisch vertreten und glaubt auch jetzt nicht, daß er für die Konsequenzen werde einstehen müssen.

Goethe hat also das politische Problem des Dramas nicht im Aufbau des Ganzen, sondern nur in der einen starken Aufschwellung dieser retardierenden Gesprächsszene eingefangen.

Die Tatsache aber, daß das politische Problem so abgesondert und eingekapselt wird, und die biographische Tatsache, daß Goethe gerade diese Szene nur mit größter Anstrengung bewältigt hat, beweisen einmal mehr, daß der „Egmont" kein politisches, d. h. in diesem Falle von politischen Motiven geformtes Drama ist. Der Charakter Egmonts ist sein Formelement.

Dieser Charakter ist für unsere Fragestellung jedoch insofern von Bedeutung, als er einen gewissen symbolischen Bezug auf das niederländische Volk und seinen Freiheitskampf aufweist. Der deutlichste Beweis dafür ist der Schluß: Egmonts Traumbild und die Deutung, die er selbst davon gibt: „... mein Blut, ... es ward nicht umsonst vergossen! Schreitet durch! Braves Volk. ... Ich sterbe für die Freiheit, für die ich lebte und focht und der ich mich jetzt leidend

opfere!" (Bd. 6, S. 516). Das Lebensgefühl Egmonts, das ihn in den Tod treibt, dieses frohe Sichhingeben an das Schicksal und den eigenen Dämon, wird also nicht nur in sich gerechtfertigt — im Gespräch mit Ferdinand —, sondern vor allem durch die Beziehung auf das Volk. Indem Egmonts Fall so als ein Opfer für die Freiheit der Niederländer erscheint, wird sein Lebensgefühl als seiner Rasse und seinem Volk angemessen dargestellt und zugleich zum Symbol erhoben; dafür ist die Vision hier die gegebene Form. Im Vorgang des Dramas selbst ist kein Platz für einen politischen Kampf Egmonts um seine und seines Volkes Freiheit, dort wird ein Charakter entwickelt, dessen politische Bedeutung am Schluß visionär gestaltet wird. Egmont spricht über die Mauern des Gefängnisses hinweg zu einer idealen Volksgemeinschaft, als deren Repräsentant er vor uns steht. Sein Verhältnis zum niederländischen Volk erfährt in der Vision seine endgültige Bedeutung. Der dramatische Vorgang selbst bleibt die Deutung schuldig, denn dort wird dies Verhältnis durchaus zwiespältig dargestellt.

Es heißt immer wieder von Egmont, er sei der echte Niederländer, man folge ihm gerne, und wenn Soest sagt: „Unsere Fürsten müssen froh und frei sein wie wir, leben und leben lassen ..." (Bd. 6, S. 437), so schwebt ihm dabei das Bild Egmonts vor. Auch Egmonts Verhältnis zu Klärchen, dem einfachen Mädchen aus dem Volke, erweckt in uns den Eindruck, daß sich in Egmont ein Idealtypus der Niederländer verkörpere. Aber dabei bleibt es; sobald Egmont gefangen gesetzt ist, versagt das Volk, und vergeblich bleiben Klärchens verzweifelte Versuche, es zu einer Befreiungstat emporzureißen.

Die Wertung des Volkes durch die Darstellung ist dementsprechend zwiespältig. Wir bewundern, besonders in der Eingangsszene, die Fülle der mit wenigen Strichen fest umrissenen Gestalten, nach Egmonts Worten „Männer, wert Gottes Boden zu betreten" (Bd. 6 S. 492). Schiller ließ, in seiner bekannten Rezension des „Egmont", dieser Leistung Goethes höchste Anerkennung zu Teil werden und bewunderte die Kunst, mit der hier nicht nur der „gemeine Haufen, der sich überall gleich ist" (Bd. 15, S. 319), sondern ein bestimmtes niederländisches Volkstum dargestellt wurde. Dieses

Volkstum vertritt Egmont in seinem Gespräch mit Alba. Er vergleicht es dem edlen Pferde, dem man, wenn man es reiten will, seine Gedanken ablernen muß, und tritt somit für eine organische Verbindung von Volk und Staat ein. Freiheit bedeutet den Niederländern, von einem Fürsten aus eigenem Blut regiert zu werden, der die alten Eigenheiten und Privilegien achtet, der lebt und leben läßt.

Dieselben Niederländer aber, deren lebendige Individualitäten uns den Eindruck eines so urkräftigen, gesunden Volkstums vermitteln, bilden in ihrer Gesamtheit doch eine willenlose Masse, die sich von einem vagabundierenden Schreiber beschwatzen, zu Prügelei und Aufruhr hinreißen läßt, die schließlich sich verkriecht und jeden Aufruf zur Erhebung von sich weist. Von dieser Volksmasse sagt Alba: „Glaube mir, ein Volk wird nicht alt, nicht klug; ein Volk bleibt immer kindisch" (Bd. 6, S. 492 f.). Und in diesem beschränkten Sinne hat er recht. Solange dem niederländischen Volke nicht der Führer aufersteht, bleiben alle Berufungen auf Sonderrechte und Freiheiten lächerlich.

Goethe hat diese gegensätzliche Darstellung des niederländischen Volkes erst während seiner späteren Arbeit am „Egmont" ganz ausgestalten können. Sie wurde vielleicht beeinflußt durch die neuerlichen „Brabanter Händel" um 1787, Streitigkeiten der Habsburger mit den Brabantern um eben jene alten Rechte und Freiheiten, von denen auch im „Egmont" die Rede war und die Goethe jetzt nicht mehr mit der gleichen Begeisterung anerkennen konnte wie in seinen früheren Jahren. Dabei schließt die eine Stellungnahme die andere nicht aus. Goethe hatte nur soviel Distanz von den Dingen bekommen, daß er trotz seiner Sympathie für dies kräftige Volkstum die politische Ohnmacht einer durch keinen politischen Willen geleiteten Volksmasse gestalten konnte. Gerade diese Scheidung von Volks t u m und Volks m a s s e gibt Goethe die Möglichkeit, die politische Gegenpartei soweit zu rechtfertigen, daß die Notwendigkeit des tragischen Konflikts verstärkt wird und eine Ahnung von den unerbittlich starren Gegensätzen politischer Kräfte auftaucht. Alba sieht nur die Masse, die immer „kindisch" bleiben wird, wenn sie nicht geführt wird, daher sein Entschluß, „ihr eigenes Heil ihnen aufzudrängen"; Egmont weiß, daß man seinem

Volke damit „den inneren Kern seiner Eigenheit" verdirbt. Ein Herrscher, der sich mit den Kräften und Schwächen eines Volkstums vertraut gemacht hat, darf dem Volke wohl sein „eigenes Heil aufdrängen"; Philipp und seine Generale sehen jedoch in den Niederländern nur den „gemeinen Haufen", der zur Räson gebracht werden muß, weil er das Land in Unruhe versetzt.

Somit bahnt sich durch die ironische Darstellung des niederländischen Volkes, die wir durch die zwei Aspekte „Volkstum" und „Volksmasse" bezeichneten, doch ein politisches Problem von großer Tragweite an, das in der Unterredung Alba—Egmont von allen Seiten beleuchtet und in scharfer Antithese aufgespalten wird. Das Verhältnis Egmonts zu diesem Volk zeigt einen tragischen Zwiespalt; er erkennt den Wert seines Volkstums und verteidigt es gegen Alba, wird aber doch in der Gefahr von seinen Volksgenossen verlassen. Dieser Zwiespalt bleibt jedoch dramatisch gesehen ganz ohne Folgen; er berührt nicht den inneren Vorgang der Tragödie, der ganz von Egmonts Schicksalsgefühl her gesehen werden will. Die Linie Egmont—Volk, die wir durch das Drama verfolgt haben, reißt in Egmonts Gefängnisszenen ab. Er spricht zwar noch einmal die Hoffnung aus, durch seine Freunde und sein Volk befreit zu werden, kommt dann aber nicht mehr darauf zurück. Die Darstellung springt jetzt, wie wir oben sahen, auf eine höhere Ebene über. Der Gegensatz von Volkstum und Volksmasse, der in den pragmatischen Szenen so klar zu Tage trat, ist in Egmonts Traum überwunden, aber nur durch den plötzlichen Schwung auf jene höhere Ebene, nicht durch eine dramatische Entwicklung.

So bleibt das Politische in diesem Drama stets an den Grenzen, wie schon bei der Betrachtung des Aufbaus angedeutet wurde. Egmonts Verhältnis zu Volk und Volkstum bleibt auf das Pragmatische — die unterschiedliche Darstellung des Volkes — und auf die große prinzipielle Erörterung — Gespräch Alba—Egmont — beschränkt. Es reicht nicht in den eigentlichen inneren Vorgang hinein und wird nur am Schluß auf der Ebene des Irrationalen und Visionären in ihn eingeschlossen.

III. „Götz" und „Egmont" als Formen eines volkhaften Dramas.

Goethes „Götz" und „Egmont" offenbarten beide ihre starke Bindung an das Völkische. Erwuchs der „Götz" aus Goethes Straßburger Zeit, die ihn dem Deutschtum in Lied und Brauch, Literatur und Baukunst besonders nahe brachte, so wirkte dies Erlebnis augenscheinlich im „Egmont" noch nach und ließ Goethe mit einfühlender Liebe auch das fremde und doch verwandte Volkstum der Niederlande festhalten.

Das eigentliche politische Geschehen aber meidet er. Im „Götz" sahen wir Ansätze, im Untergang des gegen die Fürsten kämpfenden freien Rittertums ein geschichtliches Geschehen mit kräftig subjektiver Wertung zu dramatisieren, die aber schnell durch Götzens persönliche Entwicklung erdrückt wurden. Der „Egmont" ist geradezu dadurch gekennzeichnet, daß die entscheidenden politischen Ereignisse zwischen die Akte fallen; die Schwierigkeiten, mit denen Goethe bei der einzigen großen politischen Szene des Werkes zwischen Alba und Egmont zu kämpfen hatte, zeigen deutlich, daß der harte Kampf historischer Mächte seinem Wesen nicht angemessen war.

Die dramatische Bewältigung des Politischen im engeren Sinne ist also Goethe versagt; das politische Motiv wird nicht zum Baustein der dramatischen Architektur. Es gibt den Anstoß, sowohl im „Götz" wie im „Egmont", wird aber nicht zu Ende geführt. Neue politische Motive werden angeschlagen, so der Bauernkrieg, so Egmonts Verhältnis zum Volk. Sie geben atmosphärische Werte her, erlangen aber keine selbständige Bedeutung, sondern dienen im Grunde alle der Herausarbeitung des führenden Charakters.

Diese Charaktere selbst werden vom heutigen Standpunkt aus als unpolitisch empfunden. Götz steht neuen politischen Gegebenheiten verständnislos gegenüber, Egmont verursacht seinen eigenen Untergang durch eine sträfliche politische Sorglosigkeit. Von dieser Seite aus finden wir keine politischen Werte.

Sobald wir aber Götz und Egmont nicht auf ihre Beziehung zum Politisch-Staatlichen, sondern zum Völkisch-Rassischen ansehen, das sich in gewissen Grundhaltungen zu den großen menschlichen

Fragen offenbart, zeigt ihr Handeln, daß sie (im Goetheschen Sinne) „eminente Fälle" gewisser deutscher Rassetypen darstellen. Goethe erobert so dem Drama in einer besonderen offenen Form das Rassisch-Völkische, das sich in seiner ruhenden Zuständlichkeit mehr aus der voll ausgelebten Situation, der Fülle einer lebendigen Umwelt und der breiten Ausführung eines repräsentativen Charakters erschließt. Was er an Straffung der Handlung und damit an der Lösung des politischen Problems verliert, gewinnt er an voller Rundung des Charakters. Die Charaktere Schillers zeigen, aufs Ganze gesehen, nur immer die Bedeutung des Willens im Leben des nordisch-deutschen Menschen. Nur diese Seite ihres rassischen Gesichts ist ausgeführt. Damit gewinnt das Drama Schillers Raum für eine viel schärfere Durcharbeitung des (meist politischen) Geschehens und seiner Probleme. Goethe führt das Geschehen nur immer wieder um seine Charaktere herum, sodaß diese, ohne es eigentlich vorwärts zu treiben, sich mit allen Seiten ihres Wesens immer neu darin betätigen und schließlich als lebende, nach allen Seiten plastische Persönlichkeiten vor uns stehen. So zeigt uns Götz Beharren und Trotz, Treue und Schwerblütigkeit eines fälischen deutschen Menschen mit nordischem Einschlag. Egmonts Bild gewinnt an Schärfe durch den Hintergrund des gleichrassigen Volkes. Alles, was im niederländischen Volk in kleiner und manchmal gemeiner Ausprägung lebt, findet sich in Egmont ins Große und Heldische gesteigert wieder. Hier die heiter-sinnliche Freude am Lebensgenuß, das Leben und Lebenlassen — dort das sorglose Hinstürmen des Lebens aus der Freude am Dasein, seinen großen Erschütterungen und Gefahren. Hier das ängstliche Sichdrücken vor der politischen Tat, auch wenn es um den bewunderten Volkshelden geht — dort die vollkommene politische Unbekümmertheit, die aber zu sterben weiß. Wenn Steinbömer im „Egmont" nur die „bürgerliche Tragödie" eines „privaten Individualisten" sieht („Staat und Drama", S. 23), so erfaßt er damit, gemäß seiner Methode, nur Egmonts Gleichgültigkeit gegenüber dem Politisch-Diplomatischen; ihm entgeht das sehr starke Element germanisch-nordischen Wesens, das wir in Egmont doch bewundern, die lachende Hingabe an das Schicksal und die jugendlich-heldische Unbekümmertheit, die an Siegfried gemahnt und besonders hell

aufleuchtet vor dem finsteren Grunde der romanisch-welschen Starrheit Albas. Clauß sagt über das Schicksalsverhältnis des nordischen Menschen: „Er ist der freieste von allen Menschen; er liebt die Gemeinschaft, aber er braucht sie nicht. Aus dem Bewußtsein der Freiheit entspringt jener nordische Übermut, der sich ans Schicksal verschwendet. Nur der Einsame, der seinem Schicksal frei ins Auge sieht, kann sich verschwenden" (a. a. O. S. 48). Von dieser Art Einsamkeit ist doch wohl der „Individualismus" Egmonts tief geprägt und diese Seite nordisch-germanischen Wesens bewundern wir an ihm, wenn ihm auch jene andere Seite, das willensmäßig gestalten Wollende, die ausgreifende Gebärde (nach Clauß) fehlt oder jedenfalls minder stark in Erscheinung tritt, wie sie auch in Goethes eigenem Bilde weniger zu bemerken ist, besonders wenn man Schiller daneben stellt.

II. Abschnitt:

Schiller.

I. Die Dramen des sozialen Angriffs.

In der Motivwelt des jungen Schiller nimmt das Politische von Anfang an eine beherrschende Stellung ein. Seine dramatischen Erstlinge zeigen zunächst soziale, dann historisch-politische Motive. Die ersten werden in „Kabale und Liebe "in weiterem Umfange wiederaufgenommen, um dann endgültig von den historisch-politischen verdrängt zu werden. Wir fassen zunächst die „Räuber" und „Kabale und Liebe" zu einer Gruppe zusammen.

Schillers Jugenddramen sind nur voll zu würdigen, wenn man beachtet, daß ihre Helden stets exzentrische Menschen sind, besessene Naturen, die einem „unnatürlichen Ideal"[14]) nachjagen. Das gilt besonders für Schillers ersten dramatischen Helden Karl Moor. Dieser exzentrische Charakter entfaltet sich zuerst zweifellos in seiner Verachtung von Gesetz und Gesellschaft. Er wettert gegen das Gesetz, das jede große Anlage verkümmern läßt und den Adlerflug der großen Persönlichkeit in unerträgliche Schranken zwängt; die Gesellschaft, die sich ihm fügt, ist schwächlich und vergreist, den einfachen großen Regungen der Natur nicht mehr zugänglich. So werden vom Anspruch des großen Menschen her, seinem eigenen Gesetz leben zu dürfen, und von der Forderung her, die Natur zum einzigen Maßstab des Menschen zu machen, der bestehende Staat und die bestehende Gesellschaft verneint. Das findet seine Spitze in dem auf ein bestimmtes politisches Ziel hinweisenden Satz: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster sein sollen" (Bd. 2, S. 35). Hier haben wir am Anfang der „Räuber" also zweifellos ein politisch-revolutionäres Motiv in der Darstellung des zentralen Charakters. Es hat jedoch nur atmosphärische Bedeutung, indem es einen geistig-politischen Zeithintergrund schafft; der dramatische Vorgang entspringt nicht

14) Vgl. dazu die Don Carlos-Briefe, besonders Bd. 15, S. 274.

aus diesem revolutionären Ethos Karl Moors, sondern aus seiner Verzweiflung an der menschlichen Natur, in die ihn der Brief des Bruders stürzt. Er „appellierte an Menschheit und fand sie nicht" (Bd. 2, S. 40); sein Kampf geht also nicht von einer politischen, sondern von einer „unnatürlich idealistischen" Grundhaltung aus, er richtet sich nicht gegen bestimmte politische oder soziale Schäden der Gesellschaft, sondern gegen menschliche Gemeinheit und Schlechtigkeit in jeder Form und erstrebt absolute Gerechtigkeit. Natürlich führt das zum Angriff auf die Gesellschaft, aber dieser Angriff ist Folge und nicht Zweck, und er wird demgemäß dramatisch nicht ausgestaltet; der einzige Repräsentant der staatlichen Mächte ist der von Schiller scharf ironisierte Pater. Staat und Gesellschaft werden auch nicht zur Verkörperung jener von Karl gebrandmarkten geistig-politischen Umwelt aufgeboten; diese hat ihren ins Gefährliche, Ungeheuerliche übersteigerten Vertreter eigentlich nur in Franz. In ihm hält Schiller dem rationalistischen Zeitalter sein bis zur letzten Konsequenz verzerrtes Spiegelbild vor. Die Entfremdung von der Natur, die Hingegebenheit an das Hirn ist hier ins Verbrecherische gesteigert, aber eben nur an einem einzelnen Charakter, dessen typische Bedeutung nicht weiter betont ist. Während sich Franz die blutmäßige Verbundenheit zu Vater und Bruder hinwegzurechnen sucht, herrscht zwischen Karl und den Besten seiner Bande ein eigentlich „blutsbrüderliches" Verhältnis. Hier zeigt sich die männliche Geistesart Schillers, der der verderbten Gesellschaft als Ideal den Männerbund entgegensetzt, da er ein bestimmteres politisches Ideal, wie es ihm zunächst als Republik vorschwebt, nicht gestalten kann, vielleicht nicht zu gestalten wagt.

Im Ganzen wird dieses Drama, in dem der revolutionäre Charakter des Helden und der Grundkonflikt, der Kampf des Einzelnen gegen das Gesetz, durchaus politische Möglichkeiten in sich bergen, doch aus dem eigentlichen Bereich des Politischen herausgehalten. Der Kampf um die Gerechtigkeit in ihrer ideellen, aller Bindung an staatliche Realität baren Absolutheit braucht nur die pathetische, nicht die reale Situation und den exzentrischen Charakter und kommt daher mit einer frei konstruierten Handlung aus, die sich in einer im wesentlichen nur beschriebenen geistig-politischen Atmosphäre bewegt.

Nachdem Schiller im „Fiesko" sich vollkommen im Bereich des Politischen bewegt hatte, verläßt er in „Kabale und Liebe", seinem zweiten sozialen Drama, das politisch und historisch unbestimmte Reich der böhmischen Wälder seiner „Räuber". Die bürgerliche und die höfische Welt eines absoluten deutschen Fürstentums des XVIII. Jahrhunderts bilden jetzt den Schauplatz. Das Drama trägt damit als „bürgerliches Trauerspiel" den Stempel des sozialen Angriffs an der Stirn, den Lessing in seiner „Emilia Galotti" noch nicht so offen gewagt hatte. Die höfische Welt ist dabei der Gegenstand unverhüllter Angriffe und das Stück muß in dieser Hinsicht durchaus ein Tendenzdrama genannt werden.

Das zeigt besonders Schillers politischer Angriff gegen den absolutistischen Fürsten. Der Fürst läßt sich von einer Favoritin lenken, die selbst aber wieder von gewissenlosen Räten beeinflußt wird; er verkauft seine Landeskinder nach Amerika, um seiner Mätresse einen kostbaren Brillantschmuck schenken zu können. Diese schärfste Geißelung der politischen Verantwortungslosigkeit gewisser absoluter Fürsten des XVIII. Jahrhunderts ist jedoch im Rahmen unseres Dramas insofern von sekundärer Bedeutung, als der eigentliche dramatische Vorgang nicht davon beeinflußt wird. Das Motiv bleibt ganz auf die Nebenfigur der Lady Milford beschränkt. Sie glaubt durch ein „feuriges, großes Herz" die politischen Wege des Fürsten zum Wohl des Landes beeinflussen zu können und unterliegt der Berechnung seiner Räte, weil der Welt des Politischen die Berechnung angemessener ist als das Gefühl. Sie triumphiert schließlich über die höfische Gesellschaft nur kraft ihrer Fähigkeit zu lieben. Der Plan ihrer Heirat mit Ferdinand, den die Intriganten des Hofes für das sicherste Mittel halten, ihren Einfluß auf den Herzog zu verewigen, soll sie im Gegenteil von diesem Hof befreien; er entspringt nicht der Berechnung, sondern der Liebe. Ihren Entschluß, den Fürsten zu verlassen, bewirkt nicht die Erkenntnis, daß ihre Anstrengungen um das Wohl des Landes vergeblich gewesen sind sondern das „große, feurige Herz", das vor dem tragischen Geschick Luisens zu sich selbst zurückfindet. Die verächtliche Karte an den Fürsten erkennt nur an, daß sie vergeblich versucht hat, mit der Kraft ihres Herzens ihr ehrloses Verhältnis zu adeln, indem sie einem unglücklichen Volk helfen wollte, und daß sie ihr Unter-

nehmen aufgibt, da ihr „hungerndes Herz" in der Liebe zu Ferdinand und ihrem großmütigen Verzicht seine wahre Sättigung gefunden hat. Der politische Angriff auf den Absolutismus, bei dem wir also besonders an die zweite Szene des zweiten Aktes denken, bleibt so dramatisch fast ein „blindes" Motiv. Er ist jedenfalls von Bedeutung nur für die Entwicklung einer Nebenperson und auch hier erst an zweiter Stelle; die Liebe der Milford zu Ferdinand ist das wichtigere Moment.

Der Fürst selbst tritt denn auch im Drama gar nicht auf. Hier ist nur die höfische Gesellschaft durch den Präsidenten und seine Umgebung vertreten. Ihr Widerstand gegen die Liebesforderung Ferdinands setzt den dramatischen Vorgang in Bewegung. Es wird jedoch schnell ersichtlich, daß der Ständegegensatz an sich für den dramatischen Vorgang nicht viel bedeutet. In keiner Szene — weder zwischen Ferdinand und dem Präsidenten, noch zwischen Miller und dem Präsidenten — wird er zum eigentlichen Gegenstand der Auseinandersetzung. Der Grund dafür liegt rein stofflich zunächst in der politischen Passivität des Bürgertums, von dem doch der Angriff ausgehen müßte; dramatisch unmöglich wird die Auseinandersetzung dadurch, daß beide Stände nicht auf gleicher sittlicher Höhe stehen. Die höfische Welt ist von vornherein als sittlich minderwertig gekennzeichnet und ein tragischer Konflikt, der doch eine gewisse Notwendigkeit auch der höfischen Auffassung zeigen müßte, ist innerhalb des Ständegegensatzes daher nicht möglich. Dieser führt nur zu dem äußeren Handlungsablauf, der Intrige, in der die schon in der ersten Szene zwischen Ferdinand und Luise erkennbare tragische Antinomie im Wesen ihrer Liebe selbst zur Katastrophe führt[15]).

Der Angriff auf die Welt des Hofes als eine sittlich minderwertige soziale Schicht erhält nun seine Berechtigung zweifellos aus der in dieser Schicht herrschenden Leugnung und Unterdrückung aller irrationalen Mächte des menschlichen Lebens, besonders der Liebe, der Religion, des Gewissens; an ihre Stelle tritt eine berechnende Auffassung des Lebens, die mit geübtem „Witz" sich der jeweiligen

15) Vgl. Böckmann, „Die innere Form in Schillers Jugenddramen", S. 467.

Situation anpaßt, um den größtmöglichen Erfolg einzuheimsen. Das Lebenselement des Hofes ist die Kabale, die „Kunst, im rechten Tempo auf eine geschickte Art groß und klein zu sein" (Bd. 2, S. 365). Man sucht die seelischen Kräfte durch kalte Berechnung und Anwendung der skrupellosesten Mittel zu lenken, damit das gesteckte Ziel, eine angesehene Stellung in der Gesellschaft, erreicht wird. Das Laster des rationalistischen Verbrechers Franz hat hier eine ganze Gesellschaftsschicht unterjocht. Wurm, der aus dem Bürgertum stammt, hat sich ihm verschrieben und selbst Ferdinand, von dem doch die Empörung ausgeht, ist ihm nicht ganz entronnen: er glaubt dem gefälschten Brief und versucht Luisens Verhalten als ein schlaues Spiel der Berechnung zu erklären. Ins Groteske und vollkommen Entleerte übersteigert ist diese Form der höfischen Lebenskunst in der Figur des Hofmarschalls Kalb.

Das Bürgertum, als ständischer Gegenpol der höfischen Gesellschaft, trägt im Gegensatz dazu fast nur positive Akzente. Aber wie schon bei der Zeichnung des Hofes alle politisch-sozialen Spannungen der Zeit nur gestreift wurden, so gewinnt nun auch die bürgerliche Welt unsere Sympathien nicht etwa durch eine Auflehnung — in Wort oder Tat — gegen den empörenden Druck des absolutistischen Systems. Man erkennt die ständischen Schranken an; der Musikus Miller ist durchaus der Meinung: „Nehmen kann er das Mädel nicht, vom Nehmen ist die Rede gar nicht" (Bd. 2, S. 317). Seine Haltung gegenüber dem Präsidenten, der die Ehre seiner Tochter in den Schmutz zieht, ist bezeichnend für die allgemeine soziale Stellung des Bürgertums. Obwohl ihn die Erregung fast zu überwältigen droht, beendet ein „Halten zu Gnaden" jeden Satz — eine Formel nur, hier noch dazu mit verbissener Ironie gebraucht, in der aber die Ergebung in die bestehende soziale Ordnung eingeschlossen liegt. Dieses feste Wurzeln im Bürgertum als der gegebenen Ordnung der Wirklichkeit ist denn auch die eine Grundkraft im Wesen Luisens — die andere ihre Liebe zu Ferdinand. Zwischen beiden bahnt sich der tragische Konflikt an. Die positive Wertung des Bürgertums erfolgt nun auch hier von den Maßstäben der irrationalen Wesenskräfte her. Hier findet sich die Anerkennung der Liebe als eines Heiligtums der menschlichen Seele — wenn Miller seine Tochter keinem ungeliebten Mann in

die Ehe geben will —, hier sind die Mächte des Gewissens, Ehrlichkeit, Tugend und Achtung vor dem Religiösen zu Hause. Hier wächst jene innere sittliche Größe der verzweifelten Luise, die die Rivalin von der „anderen Seite" auf ihr besseres Selbst zurückweist und sie dem Fürsten die Maske vom Gesicht reißen läßt.

So zeigt dies zweite Drama Schillers, dem die Auseinandersetzung mit der Gesellschaft ihren Stempel aufdrückt, gegenüber den „Räubern" insofern einen Fortschritt, als hier wirklich eine konkrete soziale Lage und ein bestimmtes Regierungssystem gezeichnet wird. Kein Drama Schillers ist so „realistisch", so nah einer bestimmten Wirklichkeit wie dieses. Alle seine historischen Dramen zeigen jene Aneignung eines historischen Milieus vom Namen, vom kennzeichnenden Begriff, von der landschaftlichen oder technischen Eigenart gewisser Benennungen her, wie sie Böckmann für die Landschaftsschilderung im „Wilhelm Tell" nachweist[16]). „Kabale und Liebe" ist das einzige Drama, in dem Schiller eine Milieuschilderung aus der lebendigen Anschauung seines Zeitalters geben konnte, wo er nicht auf Quellenstudium angewiesen war, was für Goethe — wie sein „Götz" und „Egmont" zeigen — nichts, für Schiller alles bedeutete.

Somit erfüllt „Kabale und Liebe" eine Grundforderung, die an das politische Drama immer wieder gestellt wird: die Bindung an eine bestimmte, in ihrer konkreten Einmaligkeit erfaßte politische Epoche. Dieses Stück bleibt für uns die klassische Auseinandersetzung unseres Dramas mit dem absolutistischen Duodezfürstentum des XVIII. Jahrhunderts und der damals herrschenden Adelsschicht. Das darf uns jedoch nicht hindern, die ausgeprägte historische Eigenart dieser Auseinandersetzung zu erkennen; unserer Forderung nach einem politischen Drama kann sie nicht genügen. Die bestehende soziale Ordnung wird hier nicht dramatisch aufgespalten, die Frage nach dem Wert des Absolutismus als Regierungsform oder nach der Bedeutung einer straffen ständischen Ordnung rückt nirgends in den Mittelpunkt des dramatischen Vorgangs. Wie in den „Räubern" treibt wieder eine „unnatürlich idealistische", aber nicht eine politische Haltung den Vorgang vorwärts:

16) Böckmann, „Stilprobleme in Schillers Dramen", S. 8.

der Unbedingtheitsanspruch der Liebe und die ihm innewohnende tragische Antinomie. Auf diesen Wert hin werden beide Gesellschaftsschichten geprüft. Dabei erweist sich die Welt des Hofes als wertlos; ihre seelischen Kräfte sind verdorrt. Das Bürgertum wird als wertvoll anerkannt. In ihm leben diese Kräfte, lebt allerdings auch eine sehr starke Bindung an die nüchterne Wirklichkeit, die eine reine Entfaltung der seelischen Kräfte — im Sinne der Idee — niemals erlaubt. Somit setzt sich dieses Drama des deutschen Sturm und Drang mit den politischen und sozialen Gegebenheiten seiner Zeit auseinander, indem es sie an den sittlichen und geistigen Grundkräften des deutschen Menschen mißt. Ein neues politisches Ideal taucht nicht auf[17]). Das Politische ist durchaus nur Milieu, an dem sich eine idealistische Grundhaltung zu bewähren hat.

II. Die politischen Freiheitsdramen.

„Die Verschwörung des Fiesko zu Genua" ist Schillers erstes historisches Drama; zum ersten Mal bewegt sich hier der junge Dichter auf einem Gebiet, das er in allen folgenden Dramen nicht wieder verlassen sollte. Wir behandeln es zusammen mit dem „Don Carlos"; beide Dramen sind verbunden mit dem Gedanken an das Schlagwort „politische Freiheitsdramen", das sie zunächst als eine ganz äußerliche Marke von den übrigen Werken Schillers abhebt. Beide zeichnen sich zudem aus durch eine besonders verwickelte und vielsträngige Handlung. Das hängt zweifellos damit zusammen, daß Schiller bei seinem ersten Zusammentreffen mit der Welt des Politischen, von der Fülle der dramatischen Möglichkeiten überwältigt, mit vollen Händen in die neue Motivwelt hineingriff; mit der Freude des geborenen Dramatikers häuft er Verschwörungen und Intrigen, echte und falsche Briefe, List, Mord und Verstellung aufeinander, sodaß besonders im „Don Carlos" der Zuschauer in Gefahr kommt, kaum mehr folgen zu können.

17) Das Wort „teutsch" bezeichnet an den beiden Stellen, wo es gebraucht wird, nur eine Haltung der ungeschminkten Offenheit und Gradheit und ein Bekenntnis zu Tugend und wahrer Liebe. (Bd. 2, S. 339 und 361).

Bezeichnend ist diese Vielsträngigkeit der Handlung auch für den „Fiesko", dessen erster Akt gegenüber den „Räubern" eine erstaunliche Mannigfalt von Handlungsantrieben zeigt[18]); es spinnt sich ein besonderer Handlungsstrang zwischen Fiesko und Julia, damit auch zwischen Fiesko und Leonore an; ein anderer zwischen Fiesko und Gianettino einerseits und dem Mohren andererseits; ein dritter zwischen Fiesko und den drei Verschwörern. Nicht genug damit, setzen noch verschiedene Nebenhandlungen ein, vor allem mit der Vergewaltigung Bertas; diese dient zur Charakterisierung Giannettinos und Verrinas; im übrigen bleibt das Motiv „blind" und für den Fortgang der Handlung ohne Bedeutung.

Charakteristisch ist für diese Handlungsstränge ferner der gewaltsame, „knallige" Einsatz: der Mordversuch des Mohren, die Vergewaltigung Bertas, die Duellforderung Bourgogninos, die freilich für das Ganze völlig unerheblich ist; gewaltsam wirkt auch die Liebesintrige Fieskos. Die stark erregenden, ungewöhnlichen Situationen überwiegen und der Welt der politischen Verschwörung sind einige eindrucksvolle Szenen abgerungen, so die nächtliche im Hofe vor Fieskos Haus. In dieser Atmosphäre wirkt sogar die schurkenhafte Naivität, mit der sich Gianettino für seinen mißglückten Mordanschlag bei Fiesko entschuldigt, fast wahrscheinlich. Das politische Gebaren wird uns so enthüllt als das Spiel um die Macht, das mit rücksichtslosem Einsatz von List, Verstellung und schlimmeren Mitteln gespielt wird. Symbolisch dafür ist die von Schiller mit spürbarer Liebe ausgeführte Gestalt des Mohren; so wird auch das politische Motiv noch als „exotisch" empfunden, als über die Alltagswelt hinausragend und ohne theatralisch-drastische Situationen nicht denkbar. Für die Darstellung des politischen Verschwörertums werden die Mittel der „Seelenmechanik", die Böckmann überhaupt als kennzeichnend für die Jugenddramen erwiesen wat[19]), kräftig ausgenutzt.

Fragen wir nun, um welchen Gewinn dieses politische Spiel geht, so geben aus dem Drama die Stimmen Giannettinos und Verrinas laut genug Antwort. Hie Tyrannei — hie republikanische Freiheit

18) Siehe Böckmann, „Die innere Form in Schillers Jugenddramen", S. 457.

19) a. a. O., S. 459—460.

ist die Losung und für beide Auffassungen sind in Giannettino und Verrina Figuren geschaffen, die als Verkörperungen des Prinzips in Gefahr kommen, ihre individuelle Farbe zu verlieren. Giannettino sucht an absoluter Bösartigkeit seinesgleichen, Verrina ist der starrköpfigste und zugleich engstirnigste Republikaner; es fehlt ihm jeder Sinn für politische Wirklichkeit in solchem Maße, daß er sich noch in zwölfter Stunde kaum zu Disziplin und Unterordnung entschließen kann.

Schon der Blick auf den Schluß aber zeigt uns, daß Schiller trotz des Untertitels eines „republikanischen Trauerspiels" nicht daran denkt, den Kampf für eine bestimmte Staatsform zu verherrlichen. Verrina tötet den Fiesko, um Genua vor der Tyrannis zu retten — und geht zu Doria zurück. Das ganze Stück wäre ein Leerlauf, wollte man es von dieser handgreiflichen politischen Tendenz her deuten. Außerdem fehlen schon im Laufe der Handlung die Hinweise nicht, die das Problem der Staatsform in ein ironisches Zwielicht rücken. Das geschieht zunächst durch die Person des eigentlichen Herrschers in Genua, Andreas Doria; vor allem in der Beratungsszene, wo man beschließt, den alten Doria um der Idee willen auch zu ermorden; Fieskos Satz: „Furchtbar ist dieses alten Mannes Sanftmut, Giannettinos Tolltrotz nur lächerlich" (Bd. 2, S. 235) ist angesichts der Geschehnisse nur ein hohles Paradoxon. Fiesko spricht schließlich in seiner Fabel vom Tierstaat seine wahre Meinung über die Republik deutlich aus, und durch das Volk von Genua, das in wenigen Augenblicken bereit ist, von der Volksherrschaft zur Monarchie überzuschwenken, gibt Schiller auch hier seiner Übereinstimmung mit seinem Helden Ausdruck.

Wir finden so den eigentlichen Zugang zum Gehalt des Dramas zweifellos nicht von der Alternative Republik oder Tyrannis, sondern von der Person Fieskos aus. Nur er sieht die politischen Probleme in ihrer ganzen Breite; nur ihn stellen sie vor dramatisch bedeutsame Entscheidungen. Auch er beginnt seine Verschwörung als Kämpfer für die republikanische Freiheit, und noch der zweite Aufzug schließt mit seinem Wunsch, Genuas glücklichster Bürger zu sein; trotzdem ist er am Morgen darauf entschlossen, die Herzogsgewalt an sich zu reißen. Diese Wandlung ist nur Fiesko möglich, dem einzigen Republikaner, der nicht nur ein doktrinärer

Politiker, sondern ein Tatmensch ist. Nur er hat gehandelt und versucht, den republikanischen Freiheitsanspruch in die Wirklichkeit umzusetzen; während Verrina ein patriotisches Bild malen läßt, hat Fiesko Truppen geworben. Auch in Fieskos Anspruch auf Unterordnung zeigt sich sein politischer Instinkt; ihm fehlt zwar die Gabe einer wahren Führernatur, eine Gefolgschaft an sich fesseln zu können (denn diese Verschwörung ist nur eine Interessengemeinschaft), aber seine Cäsarennatur versteht es, ihre Kreaturen zu lenken. In diesem Sinn für Macht und Disziplin zeigt er sich als einziger der politischen Wirklichkeit gewachsen, erfährt aber auch zugleich ihre innere Problematik, denn die andere kennzeichnende Seite seines Wesens ist die Offenheit für die Stimmen der Liebe, der Tugend und des Gewissens. Mit der Skrupellosigkeit seiner politischen Arbeitsweise läßt sich dieser Zug, der entscheidend nur in den großen Monologen hervortritt, zu einer psychologischen Ganzheit des Charakters kaum vereinen; Schiller muß das in Kauf nehmen, weil er den Zusammenstoß der politischen Natur mit der allgemein menschlichen Macht des Gewissens darstellen will. Sobald Fiesko nämlich dem Ruf der Tugend und des Gewissens folgt, gefährdet er sein politisches Spiel aufs schwerste. Einmal, wenn er den Mohren entläßt, weil ihm davor ekelt, sein Werk zum größten Teil der Geschicklichkeit eines Verbrechers zu verdanken, zum anderen, wenn die großmütige Antwort des Dogen auf die Kunde von der Verschwörung alle seine Pläne im Augenblick über den Haufen wirft, so daß die fast unwirklich anmutende Situation entsteht, daß der Doktrinär Verrina dem Tatmenschen Fiesko klarmachen muß, der Stein sei bereits zu weit gerollt, um noch aufgehalten zu werden. In den großen Monologen, in denen Fiesko schließlich seinen Machttrieb gegenüber der Stimme des Gewissens durchsetzt, dämmert die Ahnung von der tragischen Verflochtenheit von Freiheit und Macht auf. Fieskos Worte lassen ahnen, daß er das Zeug zu einem wahren Tyrannen in sich hat. Es ist nicht die wahrhaft politische Besorgnis um das Wohl von Volk und Staat, sondern nurmehr die nackte Machtgier, die ihn treibt. Zu einem wahrhaft tragischen Zusammenstoß kommt es dabei zwischen Machtgier und Liebe. Der Mord an Leonore ist nur zu verstehen, wenn man über die Zufälligkeit des Geschehens hinweg ihn als

tragisches Symbol auffaßt. Hier vernichtet Fieskos blinder Machttrieb die beste Kraft seiner Menschlichkeit, die sich in Leonore verkörpert[20]). Als Fiesko angesichts der toten Gattin schwört, daß Freiheit und Macht unter seiner Herrschaft zusammengezwungen werden sollen, unternimmt er es, die gewaltige tragische Spannung der politischen Kräfte in einer Menschenseele zu meistern; in diesem Augenblick hat die tragische Stimmung des Stückes ihren Höhepunkt erreicht. Der Tod Fieskos wirkt dagegen nicht überzeugend. Dieser „Mord aus Prinzip" ist von Fieskos Schicksal und von der politischen Problematik her gesehen eher empörend als tragisch; die Notwendigkeit ist nicht einzusehen. Fiesko, der dem Erfolg sein Liebstes hat opfern müssen, ist nicht mehr derselbe, den am Anfang des dritten Aktes der Machttraum des Cäsaren beherrschte. Das Ethos seines Herrschens, wie er es nach dem Tode Leonorens und Verrina gegenüber kurz andeutet, braucht sich vor Andreas Doria nicht mehr zu demütigen — und zu diesem geht Verrina am Schlusse zurück.

Wir übersehen nach diesem kurzen Gang durch die Problematik des Stückes, welche vielseitigen Möglichkeiten Schiller der Welt des Politischen schon beim ersten Versuch abgewinnt. Zwar verrät der Aufwand an Intrigen noch eine jugendliche Auffassung vom Wesen der Politik, die Schiller später nach seinem Geschichtsstudium abgelegt hat. Noch bleibt der Kampf um die Macht teilweise in der Atmosphäre des „großen Spiels", das Schillers theatralische Veranlagung so sehr reizte. Dem Glauben der Zeit an die prinzipielle Überlegenheit der Republik steht er durchaus skeptisch gegenüber; er bleibt also im Zusammenhang mit den politischen Ideen seiner Zeit, wird aber nicht vollkommen von ihnen beherrscht. Der Ruf nach Freiheit wirkt nur als Faktor des politischen Spiels.

In seiner Gestalt des Fiesko kommt er zu einer viel umfassenderen Einsicht in das Wesen politischer Kräfte, als es ihm die enge Gebundenheit an eine Doktrin erlaubt hätte. Mit dem Instinkt des geborenen Dramatikers spürt er in der Geschichte ein stark bewegtes Kräftefeld, und so gelingt es ihm bei seinem ersten Versuch auf

---

20) Siehe Böckmann, a. a. O., S. 465.

diesem Gebiet, Begriffe wie Macht und Subordination, Tat und Verantwortung in ihrer grundlegenden Bedeutung für die politische Welt hinzustellen. Dramatisch fruchtbar werden diese Begriffe für ihn aber erst, indem er ihre Spannungen zu Gewissen, Freiheit und Liebe aufdeckt. Der gesamte Bereich des Politischen wird gemessen an den höchsten menschlich-sittlichen Kräften, und so wächst im allgemeinsten Sinne hier schon der Konflikt zwischen Wirklichkeit und Idee heran, den erst die späteren Dramen in voller Reife zeigen. Denn daran ist kein Zweifel, daß Schiller hier die Wirklichkeit als absoluten Gegenpol der Idee zum erstenmal scharf erfaßt, nicht in der konkreten Nachbildung der genuesischen Verhältnisse, aber in dem Problem „Freiheit und Macht", auch darin, wie die von höchsten Idealen redenden Verschwörer zum guten Teil recht eigensüchtigen Antrieben folgen. Hier ist gegenüber den „Räubern" doch schon eine reale Welt da, die zwar noch nicht so konkret gestimmt ist wie in „Kabale und Liebe", aber doch allgemein erfaßt ist als der Bereich des politischen Handelns.

Zum tragischen Höhepunkt führt das mit dem Mord an Leonore. Hier ahnen wir trotz der Zufälligkeit des Geschehens etwas von der Tragik des politischen Machtträgers, die in einem politischen Drama „Fiesko" im Mittelpunkt stehen müßte. Aber Schiller will diese Tragik nicht; er will die tragische Unmöglichkeit aufdecken, die Idee „Freiheit" rein in die Wirklichkeit umzusetzen. Dazu muß er bei Fieskos Tod seinen Sinn für politische Machtverhältnisse wieder ganz ausschalten, denn Verrinas Tat ist politisch gesehen völlig sinnlos; er handelt nicht als Politiker, sondern als verkörperte Nemesis. Der Idee zuliebe wird die politische Wirklichkeit vom Dichter achtlos beiseite geschoben. Nach Beendigung des Experiments interessiert der Stoff nicht mehr. Damit ist erwiesen, daß auch im „Fiesko" — wie in „Kabale und Liebe" — die politische Motivwelt nur Milieu ist, an dem sich nicht eine politische, sondern eine idealistische Haltung zu bewähren hat.

Den „Don Carlos" nennt Cysarz in seinem Schillerbuch: „... die ungebrochenste Dichtung Schillers, die reichste, strömendste, beflügeltste, liebenswerteste"; er spürt hier am stärksten „etwas Wachstümliches, einen Hauch von Zauber und Wunder"[21].

Diesen Reiz des unerklärlich Dichterischen bezahlt sie aber damit, daß sie Schillers „brüchigstes Trauerspiel" ist[21]; der Reichtum der großartigen Ansätze beeinträchtigt die innere Folgerichtigkeit und Klarheit des dramatischen Vorgangs. Die Intrige, die im „Fiesko" als Kennzeichen der politischen Welt gegolten und damit eigene Bedeutung erlangt hatte, ist hier zunächst nur das Vehikel des pragmatischen Vorgangs.

Wir finden daher den leichtesten Zugang zur politischen Problematik der Dichtung, wenn wir zunächst rein inhaltsmäßig den politischen Freiheitsgedanken herauslesen und seine motivische Verwendung erst später klären. In der berühmten Zentralszene Posa—Philipp wird er unverhüllt ausgesprochen. Auf dem Hintergrunde der niederländischen Aufstände enthüllt sich Posas Kampf um eine neue menschliche Gesinnung. Er kämpft für die wahre Humanität, für die Bestimmung des Menschen aus einer hohen, vernünftigen Sittlichkeit. Dies ist die Voraussetzung der „Freiheit", nicht mehr die starrköpfige republikanische Verranntheit eines Verrina. Um Staatsformen handelt es sich gar nicht, wenn man von den Anspielungen auf einen aufgeklärten Absolutismus absieht, und in dem Ruf: „Geben Sie Gedankenfreiheit!" ist ein ganzes politisch-philosophisches System eingeschlossen. Die volle Ausbildung des sittlich-vernünftigen Menschen soll der Zweck des Staates sein, die einzige Pflicht des Bürgers, seiner Mitbürger gleich ehrwürdige Rechte anzuerkennen. Das Individuum, seine Freiheit und Vollendung hebt Posa auf den Schild gegenüber einem Regierungssystem, dem die Menschen nur Zahlen sind; er ist sehr viel mehr als Verrina, der nur einer politischen Doktrin huldigt, der Vertreter einer Idee und ist sich selbst bewußt, daß er für die unmittelbare Umsetzung dieser Ide in die Wirklichkeit streitet — ein Kampf, dessen Gewinn ihm selbst kaum möglich scheint: „Ich lebe ein Bürger derer, die da kommen werden" (Bd. 3, S. 147).

Neu ist an diesen politischen Forderungen des jungen Schiller zunächst ihr aufbauender Charakter. An die Stelle des nur aus der Opposition hervorgehenden Angriffs ist der Kampf für ein politisches Ideal getreten. Wir werden Posas Lehren heute mit dem

21) Cysarz, „Schiller" S. 124.

genügenden historischen Abstand betrachten müssen; sie verleugnen ihre Herkunft aus den Staatsideen der Aufklärung nicht[22]) und fordern — zwei Jahre vor der Französischen Revolution — den Aufbau des Staates auf Menschenwürde und Menschenrecht. Posa schwärmt für ein Weltreich, weil das Problem der Nation noch nicht wie heute als Grundbegriff des politischen Denkens empfunden wird. Die politische Reform will unbekümmert um jegliche Realität des Volkes bei der „Glückseligkeit" des einzelnen einsetzen. Hier sind die Gegensätze zu unserem politischen Denken unverkennbar. Zu beachten bleibt aber, daß an einer Stelle Posas schwärmerische Forderung einen sehr realen Hintergrund hat: dort, wo sie gegen die Inquisition und den Einfluß der katholischen Kirche auf das spanische Königtum angeht. Wir wissen, daß Schiller es sich zur Aufgabe gemacht hatte, in der Darstellung der Inquisition „die prostituierte Menschheit zu rächen" und wenn seinem „Carlos die Bühne dadurch auf ewig verwehrt bleiben würde" (An Reinwald, 14. IV. 1783). Er beschäftigte sich gerade mit dem Studium der Jesuitengeschichte und hatte auch Gelegenheit, das Treiben des Katholizismus aus persönlicher Anschauung kennen zu lernen[23]). Er zeigt den Dominikanerorden als überstaatliche Macht, die den König beeinflußt. Der Bruder Domingo arbeitet dafür, indem er durch Intrigen das Familienleben des Königs zu untergraben und diesen seelisch zu erschüttern sucht, um ihn immer fester in die Hände der Kirche zu bekommen. Zu unheimlicher Größe verdichtet sich die ungeheuere politische Macht des Dominikanerordens dann in der Gestalt des Inquisitor-Kardinals. In seiner Hand liegt die geistige Herrschaft des Weltreichs, ja sie geht darüber hinaus. Auf Philipps Einwurf: „Er (Posa) war schon außer meines Reiches Grenzen" antwortet der Inquisitor: „Wo er sein mochte, war ich auch" (Bd. 3, S. 257 f.). Der Inquisitor ist nurmehr das Gefäß einer Doktrin; er wiederholt seinem Schüler das Prinzip seines Herrschens. Es ist die Vergottung des Königtums von Gnaden

22) Schiller schreibt selbst in seinen „Briefen über Don Carlos", daß man im Drama „Bemerkungen, deren man sich aus seinem Montesquieu erinnert", finden könne. (Bd. 15, S. 271). Vgl. dazu auch Minor, „Schiller", Bd. 2, S. 564.

23) Vgl. dazu Minor, a. a. O., Bd. 2, S. 544.

der Kirche; die Monarchie hat als oberste Aufgabe, den Glauben, d. h. die Herrschaft der Kirche auf Erden zu wahren, sie hat „der Verwesung lieber als der Freiheit" (Bd. 3, S. 257 f.) zu sammeln.

Wenn wir nach dieser inhaltlichen Umschreibung der politischen Grundidee, deren Eindeutigkeit uns erlaubt, von einem politischen Willen des Dichters zu sprechen, ihre Bedeutung für den dramatischen Vorgang des Trauerspiels untersuchen, fällt zunächst auf, daß der Angriff gegen den politischen Katholizismus nur wenig Anteil daran hat. Die katholische Kirche bleibt eine Macht des Hintergrundes; ihr Zusammenstoß mit der Idee Posas liegt in dessen Zusammentreffen mit dem König. Die volle Breite des dramatischen Vorgangs aber erschließt uns erst die Dreiheit Carlos—Posa—Philipp in ihrem Mit- und Gegenspiel.

Dazu müssen wir uns vergegenwärtigen, welche Bedeutung der Marquis Posa als Mittelfigur des Ganzen hat. Trotz des historischen Abstandes, der uns von seinen politischen Idealen trennt, erkennen wir in ihm, nicht in Carlos, den Helden des Dramas; in ihm verkörpert sich der Typ des Kämpfers für eine politische Idee, von der aus wir den dramatischen Vorgang deuten müssen. Posa gehört zu jenen Naturen, die man wohl zunächst als Schwärmer abzutun versucht, die aber doch für den Deutschen den höchsten Typ des politischen Kämpfers darstellen, wenn sie ihre Idee nicht nur rhetorisch, sondern auch aktiv zu vertreten wissen. Daß Posa seine Idee aktiv vertritt und wie er es tut, bildet den dramatischen Vorgang. Petsch stellt als allgemeines Kennzeichen des dramatischen Vorgangs bei Schiller das Streben des Helden nach „Herrschaft eines über alle Schranken hinausgesteigerten idealischen Dranges über die Welt" hin, wobei „Idee und Erfahrung einander in mythischer Großheit gegenübertreten"[24]). Daß diese Formulierungen für den Fall Posas genau zutreffen, ist offensichtlich; wichtiger für unsere Fragestellung ist aber, daß die von Posa vertretene Idee eine politische Idee ist. Auch im „Fiesko" handelte es sich um politische Freiheit, und zwar anscheinend um eine sehr bestimmte republikanische Form; dem schärferen Blick enthüllte sich aber die

---

24) Petsch, „Der dramatische Vorgang in Schillers Tragödie", S. 487.

republikanische Ideologie sehr schnell als Verkleidung (oder auch Mißdeutung) einer rein idealen Kategorie „Freiheit". In Posa dagegen ist die politische Freiheitsidee jeder republikanischen oder anderen Einkleidung bar und in ihrer rein ideellen Größe dargestellt. Sie bezieht ihr Daseinsrecht aus der nur dem Deutschen ganz verständlichen Forderung, auch das politische Leben von der Idee her gestalten zu wollen, allen Widerständen einer alten, verfallenen Welt zum Trotz, aber auch über alle eigenen Glücksansprüche hinweg. Beide Widerstände hat Posa zu überwinden, die alte Welt des katholischen Königtums und die den Freund und Mitkämpfer verwirrende Liebe; beide sind sie für Schiller Mächte des Endlichen, der physischen Welt, die dem unendlichen Machtanspruch der Idee entgegenstehen. Diesen seiner gesamten Dichtung Sinn gebenden Gegensatz von Idee und Erfahrung hat er im „Don Carlos" einmal so eingefangen, daß er den politischen Ideenträger in den Mittelpunkt stellte; das tritt in seiner späteren historischen Dichtung nicht wieder ein; Maria und Johanna sind vor allem weibliche Träger der Idee; Tell der Vertreter des Natürlich-Sittlichen gegenüber dem absolut Bösen, dem Landvogt. Nur in Wallenstein stellt Schiller den Gegenpol Posas dar, den nicht idealen, „realistischen" Politiker.

Der dramatische Vorgang des „Don Carlos" aber gewinnt seinen Sinn vom Kampf des großen Idealpolitikers her; dieser Kampf nun spaltet sich — und darauf beruht in künstlerischer Hinsicht der torsohafte Eindruck des Ganzen — in zwei Richtungen; zwei dramatische Auseinandersetzungen zwischen Posa und Carlos, Posa und dem König spinnen sich an; der Tod Don Carlos' geht ein in die Tragödie Philipps, sodaß der Titelheld dramatisch in den Hintergrund tritt.

Schiller, dessen bewußte Bemühung zweifellos den Vorgang Posa—Carlos in den Mittelpunkt stellte, schreibt dazu im 11. Don Carlos-Brief: „Ich halte für Wahrheit, daß Liebe zu einem wirklichen Gegenstande und Liebe zu einem Ideal sich in ihren Wirkungen ebenso ungleich sind, als sie in ihrem Wesen voneinander verschieden sind" (Bd. 15, S. 273). Dieses Motto können wir über das Freundschaftsdrama Posa—Carlos setzen; Posa liebt zweifellos in dem Freunde den Fortsetzer und Erben seiner Idee. Daher sein

Bemühen, Carlos' Liebe zu überwinden, die jenen für alles andere blind macht; daß er dies schließlich durch seine Intrigen erreichen will, ohne Carlos selbst davon wissen zu lassen, zeigt, wie er die Person des Freundes unterdrücken kann, um den Träger der Idee zu retten. Die Notwendigkeit und Folgerichtigkeit seiner Intrige wird man kaum einsehen können; man muß sie als symbolisch für jene tragische Doppelbeziehung Posas zu Carlos hinnehmen. Posa scheitert, denn Carlos, der rein menschlich an ihm hängt, kann sein Spiel, das vor allem dem Freund als politischer Person gilt, nicht verstehen. Da wirft Posa sein Leben hin, um die Idee in seinem Freunde zu retten. Man ist versucht, auch wenn man davon absieht, daß der pragmatische Vorgang logisch nicht ganz „dicht" ist, an dem tragisch notwendigen Charakter dieses Todes zu zweifeln[25]); es ist etwas sehr stark Willensmäßiges darin. Trotzdem ist in Posas Verhältnis zu Carlos der tragische Keim nicht zu übersehen. Es ist jener Zwang, dem der politische Führer unterliegt, wenn er seine Gefolgschaft oder seinen Gefolgsmann um der Idee willen menschlich enttäuschen muß.

Damit ist der Kampf der politischen Idee innerhalb des realen Bezirks der Mächte und Leidenschaften erst nach der einen der oben bezeichneten Richtungen verfolgt. Ringen und Tod Posas bekommen durch seine Auseinandersetzung mit Philipp erst erhöhte Bedeutung. Nirgends kommt die ideelle Seite des dramatischen Vorgangs so deutlich heraus wie im Gegenspiel Philipp—Posa: der Kampf einer neuen, umstürzenden politischen Idee gegen das bestehende System, die organisierte staatliche Macht; denn dies müssen wir als den letzten Sinn des dramatischen Gedichts auffassen. Auch die Freundschaftstragödie Posa—Carlos mündet schließlich in diesen Sinnzusammenhang ein. Ausgefochten wird der Kampf zwischen König und Revolutionär auf der Ebene rein menschlicher Wertungen, was dadurch erleichtert wird, daß die politische Idee Posas gerade vom rein Menschlichen her aufgebaut ist. Die große politische Auseinandersetzung der Audienzszene hat den König augenscheinlich nicht überzeugt — und doch gibt er sich als Gatte

25) So auch Fricke, „Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers", S. 22.

und Vater diesem Mann, den er als seinen politischen Gegenpol erkannt hat, völlig in die Hand. Posa aber übersieht, daß er seinen Gegner schon menschlich erobert, und somit auch seinen politischen Weg geebnet hat. Die Macht, die der Despot ihm gegeben hat, ein Teil jener Macht, die er bekämpft, verwirrt auch sein Herz. Er stürzt sich in eine Intrige, um mit diesem Mittel, das gerade aus der Atmosphäre des Despotismus stammt, seine Idee vorwärts zu treiben und vergißt für einen Augenblick, daß diese aus eigener Kraft weiterwirkt. Hinterher wird er sich bewußt, wie weit er bereits gedrungen war:

„ . . . . . es hätte
Bei mir gestanden, einen neuen Morgen
Heraufzuführen über diese Reiche.
Der König schenkte mir sein Herz." (Bd. 3, S. 213)

Denn der König war doch im Innersten getroffen und sieht sich jetzt von dem Mann, der ihm Menschenwürde predigte und dem er sich als erstem vertrauensvoll in die Hände gab, verraten und, was schlimmer ist, verachtet. Hier beginnt die Tragödie des Königs, die Schiller anscheinend unter den Händen hervorgewachsen ist. Er weist zwar schon in der Vorrede zum Thalia-Bruchstück des „Don Carlos" auf Philipps Bedeutung als tragische Figur hin, spricht dann aber in den „Don Carlos-Briefen" doch von dem König nur als von einem „schauderhaften Gemälde des Despotismus", dessen „Größe wir verachten" (Bd. 15, S. 268); doch hier straft der Dichter den Kritiker Lügen, und Cysarz hat zweifellos Recht, wenn er Philipp „Schillers schärfstes Porträt neben dem Wallenstein" nennt (a. a. O., S. 132). In Philipp wird das System des Despotismus dort getroffen, wo es sich unverwundbar glaubte; dieser König, für den ein Leben lang der Mensch da war, um beherrscht zu werden, bittet: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht" (Bd. 3, S. 138). Als der König von Posas Tod erfährt, weiß er sich „sub specie aeternitatis" überwunden; der Volksaufstand gibt die Bestätigung dafür, und Philipp weiß, daß in ihm ein Zeitalter dahingehen wird. Zugleich aber richtet es sich in ihm zur letzten vernichtenden Abwehr auf; der König geht zum Inquisitor und verschreibt sich endgültig den Mächten, die sein Schicksal sind. Das alte Königtum hat noch einmal gesiegt, aber zugleich die Wunde empfangen, an

der es sterben wird. Lermas Szene mit Don Carlos soll darauf hinweisen, daß Posas Idee weiterlebt (Bd. 2, S. 246 f.).

Aufs Ganze gesehen können wir so den „Don Carlos" ein Drama nennen, das wirklich aus dem Politischen lebt. Es setzt die Linie seiner Vorgänger insofern deutlich fort, als es noch mehr den Mut zur Tendenz hat. Aber die Tendenz hat den Ort gewechselt, sie kommt nicht mehr aus dem Milieu, aus sozialem Angriff oder republikanischer Begeisterung, die dann vor dem eigentlichen ideellen Anliegen der Dichtung doch wieder fragwürdig erscheinen: sie geht selbst auf in der ideellen Forderung und teilt dieser eine Angriffskraft mit, die trotz allem überschäumenden Pathos in den drei ersten Dramen nicht erreicht wird. Der eigentümlich matte Ausgang, jenes Sichbeugen vor der Legitimität in den „Räubern" und im „Fiesko", weicht, einer entschlosseneren Durchführung der Idee, ihrer endgültigen Anerkennung als Weltmacht. Ihr Inhalt, der uns nur noch geschichtlich interessiert, ist nicht von grundlegender Bedeutung; wichtig ist, daß sie Schiller mitgerissen zeigt von den politischen Leitgedanken seiner Zeit und daß sie ihm ermöglicht, den großen politischen Ideenkämpfer zu zeichnen. Ein Rest jener früheren „Milieutendenz" bleibt in der Anprangerung des politischen Katholizismus, deswegen besonders interessant, weil er seine Aktualität noch heute bewahrt hat. Er verhilft Schiller zugleich zu einer schärferen Durchdringung des historischen Stoffs, und so gewinnt die Geschichte zum ersten Male Gewalt über ihn, was für den „Fiesko" noch nicht zutrifft[26]). Während er jetzt einen Despoten schaffen will, entsteht ihm der König, der herrschende Mensch. In Philipp verkörpert sich ihm zum ersten Male die organisierte staatliche Macht; das ist nicht mehr ein Duodezfürst oder ein italienischer Stadtherrscher, sondern der Herr eines Weltreiches und der Vertreter eines politisch-religiösen Systems; sicher eine ungeheure Leistung für einen Dichter, der in die jämmerlichen staatlichen Verhältnisse des deutschen XVIII. Jahrhunderts hineingeboren war.

Indem sich nun im „Don Carlos" ein politischer Wille an einer historischen Realität[27]) entzündet, entsteht ein Drama von politi-

26) Vgl. dazu Böckmann, a. a. O., S. 465.

27) Realität — soweit das in Schillers Natur liegt. Es wäre un-

schem Gehalt. Auch den Entwicklungsgang Don Carlos', auf den Schiller wohl das Hauptgewicht legen wollte, sahen wir zuletzt in den Sinn des großen Idealzusammenhangs einmünden, der in dem Kampf der politischen Idee gegen das politische System liegt. Posas Geschick droht jedem Träger einer politischen Idee, die nach der Macht strebt. Er ist überzeugt, daß er siegen wird, wenn auch vielleicht in ferner Zukunft erst, weil er an die jeden materiellen Widerstand überwindende Kraft seines Gedankens glaubt. Dieser Glaube treibt ihn zu immerwährendem Kampf und dem Versuch, die Idee durch Gewalt und List an die Macht zu bringen. Dieser Versuch muß notwendig mißglücken, solange die Idee nicht kräftig genug in Volk und Gefolgschaft verwurzelt ist.

III. Schillers Wendung zum historischen Drama.

An der Wende, die nun durch Schillers Geschichts- und Philosophiestudium bezeichnet wird, ist ein allgemeiner Rückblick auf den politischen Gehalt der Jugenddramen möglich.

Der Anteil des Politischen wurde hier zunächst dadurch bedingt, daß überall eine ideale, über die Wirklichkeit hinausgehende Forderung die Grundhaltung der Dichtungen bestimmte: sei es die Forderung nach absoluter Gerechtigkeit, Liebe oder Freiheit. Wir können daher nicht von einer politischen, an staatliche oder völkische Wertungen geknüpften, sondern nur von einer idealen Haltung des Dichters reden. Sie enthüllt aber ihre tragischen Möglichkeiten immer im Zusammenprall mit bestimmten Formen der Wirklichkeit, und diese entnimmt der Dichter in immer steigendem Maße der politischen Motivwelt. Er nähert sich dem politischen Motiv vom Milieu her. In den „Räubern" noch muß eine allgemeine, geistig-politische Atmosphäre genügen; im „Fiesko" wird die politische Welt im weitesten Sinne, als Spiel um die Macht ergriffen, in „Kabale und Liebe" endlich eine ganz aktuelle soziale Situation gegeben, im „Don Carlos" wieder die Geschichte, jetzt aber schon mit tiefer gehendem Interesse, in Anspruch genommen. Ein politischer Wille ist dabei überall zu spüren, so in Karl Moors

---

gerecht, seine Spanier an Goethes Niederländern messen zu wollen.

Anrufung der Republik, in dem Verlangen nach politischer Freiheit im „Fiesko", in der sozialen Anklage der Luise Millerin. Immer aber erscheint er gegenüber der idealen Grundhaltung fragwürdig und erst in zweiter Linie wichtig. Erst im „Don Carlos" ändert sich das, und das Drama gewinnt damit in Hinsicht auf den politischen Gehalt eine Schlüsselstellung innerhalb des gesamten dramatischen Schaffens Schillers. Hier kreuzen sich alle politischen Linien, die vor- und nachher nur einzeln auftreten. Die Erfassung des Politischen als Milieu zeigt sich noch in der Rolle des Katholizismus, da Schiller hier teilweise aus eigener Anschauung gestaltet. Neu ist aber, daß in der Person Posas ideale Grundhaltung und politischer Wille einmal zusammenfallen. Der „Don Carlos" stellt insofern Höhepunkt und Ende der Jugenddramen dar; zugleich aber ist er ein neuer Anfang, Schillers erster ernsthafter Versuch, in der Gestalt des Königs die Geschichte dramatisch zu bewältigen.

Der politische Wille, der sich in allen Jugenddramen regt, erwacht am Gegenbild des Absolutismus. Die „Räuber", auch noch „Fiesko" sind „in tyrannos" geschrieben, „Kabale und Liebe" mutig in die Welt der deutschen Residenz hineingestellt. Gerade zur positiven politischen Gegenforderung kommt es jedoch nicht in vollem Maße. Die politisch-staatlichen Gegebenheiten genügten eben nicht als Grundlage für ein großes Drama, wie sie für Shakespeare etwa das Elisabethanische England gegeben hatte, denn die negative Haltung gegenüber dem Absolutismus konnte auf die Dauer nicht zum aufbauenden Element werden. Schiller steht zwar mitten in den politischen Ideenströmen seiner Zeit, aber das neue politische Ideal der Republik wird doch im „Fiesko" mit offenkundiger Ironie behandelt. Auch im „Don Carlos" ist die zum ersten Male auftretende positive politische Idee so sehr jeder realen Forderung entkleidet, daß wir uns stark historisch einstellen müssen, um ihren politischen Charakter würdigen zu können. Das Gegenbild des Absolutismus taucht in Philipp in grandiosen Ausmaßen wieder auf und wird jetzt in seiner tragischen Existenz erkannt; wenn die ungestüme politische Anklage einer vertieften poetischen Darstellung gewichen ist, so liegt das daran, daß Philipp stärker als die früheren Gestalten des jungen Schiller in seiner historischen Situation, zum Beispiel seiner Verhaftung in der katholischen Welt erfaßt ist. Diese

Wendung zur Geschichte bedeutet: die Grundbeziehung des großen Dramas auf die Welt des Politischen, die sich auch hier wieder als unumgängliche Notwendigkeit erweist, ist Schiller als Wirklichkeit versagt; er sucht sie in der Geschichte. Er findet hier jedenfalls das große politische Motiv, die „Staatsaktion", und ist sich auch bewußt, damit einem Mangel der deutschen Bühne abzuhelfen (An Reinwald, 27. III. 1783).

Außerdem war gerade für seine poetische Natur das Verhältnis zu einer Wirklichkeit überhaupt als Gegenpol der Idee von grundlegender Bedeutung[28]). In seinen Jugenddramen griff stets das Gewissen als irrationale Instanz des sittlichen Bewußtseins entscheidend ein, und diese tiefe Verwurzelung der Schillerschen Dichtung in der Welt der „Freiheit", die den Menschen über den Naturablauf hinaushebt, mußte dem Naturgeschehen überhaupt und seinem Zusammenstoß mit dem Menschlichen, d. h. der Geschichte, als Gegengewicht der Idee näher zu kommen suchen.

Schiller verteidigt seinem Freund Körner gegenüber seine historischen Arbeiten als durchaus notwendig: „Am Ende eines historischen Buches habe ich Ideen erweitert, neue empfangen; am Ende eines verfertigten Schauspiels vielmehr verloren" (An Körner, 18. I. 1788). Ein Schauspiel zu schreiben, bedeutet ihm ein Hinausprojizieren von Ideen ins Leere, die Arbeit am historischen Stoff läßt seine Idee sich kräftigen und bestimmtere Konturen annehmen. Das Verhältnis von Idee und Realität, das seine Dramen zeigten, konnte ihn nicht mehr befriedigen, daher widmet er seine ganze Energie jetzt der Bewältigung großer historischer Stoffmassen.

Die Einleitungen zu seinen beiden historischen Hauptwerken zeigen, in welcher Weise sich ihm das Verhältnis von Idee und Wirklichkeit klärte[29]). In der „Geschichte des Abfalls der Niederlande" sieht er das „schöne Denkmal bürgerlicher Stärke", den großen beruhigenden Gedanken, daß „Fürstengewalt und die furchtbaren Künste der Tyrannei" zuschanden werden. Dieser Gedanke soll

28) Wie Böckmann, „Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens" eindringlich gezeigt hat.

29) Vgl. zum Folgenden Böckmann, „Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens", S. 20 und 46 ff.

unmittelbar aus der vielfältigen Welt der Tatsachen aufleuchten; daher betont Schiller, daß ihn nicht etwa das „Außerordentliche oder Heroische dieser Begebenheit" oder „hervorragende, kolossalische Menschen" daran gereizt hätten; er will zeigen, wie die „Not das Genie erschuf und die Zufälle Helden machten" (Bd. 8, S. 39 ff.). In der großen historischen Stoffmasse soll sich die Wirksamkeit der Idee unmittelbar abzeichnen.

Auch in der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" sieht er am Ende eine politische Leitidee sich herausschälen; er glaubt, daß sich Europa in diesem Kriege zum ersten Male als politische und kulturelle Raumeinheit erkannt habe. Wie aber im „Abfall der Niederlande" erst die eigentliche Darstellung gegenüber der Einleitung zeigte, daß gar nicht überall Bürgerfreiheit und Tyrannenmacht die Einsätze waren, so steht jetzt schon auf den ersten Seiten fest, daß die geschichtlichen Kräfte jenem großen Endzweck des Krieges nur mittelbar dienen. Die Religionsveränderung ist der Ausgangspunkt; aber sie ist oft ein Deckmantel für ganz andere Beweggründe. So erringt sich Schiller die Erkenntnis, daß die historischen Triebkräfte ihr Eigengewicht haben und nur mittelbar auf die Idee hinwirken. Im ganzen aber können wir seine Geschichtsauffassung als eine teleologisch-optimistische ansehen, da er in der Geschichte doch eine Entwicklung nach Gesetzen einer sittlichen Weltordnung zu sehen glaubt.

Für seine späteren Dramen wird nun diese Auffassung, wenngleich in vertiefter Form, als „selbstverständlicher Hintergrund" maßgebend. Wir möchten dazu folgenden Satz aus der Abhandlung „Über das Erhabene" anführen: „Die Welt als historischer Gegenstand ist im Grunde nichts anderes als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte" (Bd. 7, S. 144/145). Die Weltgeschichte ist ein „erhabenes Objekt", aber allein unter dem Gesichtspunkt der menschlichen „Freiheit", der „Independenz von Naturgesetzen" (ebenda).

Als Historiker hatte Schiller vor allem eine reifere Auffassung vom „Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst" bekommen. Er hatte eingesehen, daß alle politischen Kräfte nur sehr mittelbar der Idee dienen. Hat er nun eine historische Situation als drama-

tisch trächtig erkannt, dann meldet sich in ihm der Historiker, der gelernt hat, den Gang historischer Entscheidungen zu beobachten. Daher die Gedrungenheit und Wucht seiner Handlungsführung, die Dichte des „realen Nexus"[30]), die er im „Egmont" so vermißt. Ohne daß es ihm gegeben wäre eine Epoche in ihrer blutvollen Lebensfülle zu erfassen, läßt er uns doch den Atem der Geschichte spüren. Die geschichtliche Wirklichkeit erschließt sich im Ablauf des historischen Kräftespiels. Das Entscheidende für Schiller ist „eben der Umstand, daß die Natur, im Großen angesehen ... auf ihrem eigenwilligen, freien Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt" (Bd. 7, S. 246). In der Dynamik der Geschichte spürt er den Gang des Schicksals, das an sich sinnfremd ist. Der Mensch hat keine Möglichkeit, die „bedenkliche Anarchie der moralischen (d. h. der geistigen, geschichtlichen) Welt" als Ganzes zu erkennen oder das Schicksal zu meistern — wenn er sich nicht seiner „Freiheit" bewußt wird. „Unter dieser Idee der Freiheit, welche sie aus ihrem eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keiner Einheit der Erkenntnis verbinden kann. ..." (Bd. 7, S. 244). Gerade indem die Geschichte den Menschen am tiefsten verstrickt in die Notwendigkeit und blinde Folgerichtigkeit des Naturablaufs, bringt sie ihn in die Nähe der prinzipiellen Entscheidung; diese macht zwar auch das anscheinend blinde Naturgeschehen als einer sittlichen Weltordnung unterworfen offenbar, aber sie drängt den Menschen hinaus aus der Welt der Erscheinungen, an der er doch so fest hängt, in die Welt des Unbedingten. Im Zusammenstoß mit der Freiheit gewinnt die Geschichte für Schiller Interesse.

Diese seine Haltung gegenüber der Geschichte ist bedingt durch sein Erlebnis der Kantischen Philosophie. Waren für Shakespeare und die Spanier, auch für die Franzosen in erster Linie die Verhaftung in einem festen Staatsgefüge maßgebend für ihre Haltung gegenüber der Geschichte, so war es für Schiller ein philosophisches System. Er empfand selbst sehr stark und wollte es in seinem Fragment gebliebenen Gedicht „Deutsche Größe" (Bd. 11, S. 194 f.)

30) Nach Petsch, „Zur inneren Form des Dramas".

darstellen, daß nur im deutschen Idealismus, dessen stärkster Grundpfeiler Kant ist, die eigentliche Würde Deutschlands beschlossen lag, während seine politische Gestalt der anderer Völker nicht ebenbürtig war.

Wir können unter diesen Voraussetzungen Schillers Dramen seit dem „Wallenstein" nicht mehr in dem für uns einzig möglichen Sinne als politische Dramen bezeichnen. Nicht so sehr, weil „hier nirgends ein Volk, ein Mensch, ein Schicksal in seiner Bestimmtheit"[31]) gestaltet wird. Wir sahen, daß der Historiker Schiller den Blick für historische Wirklichkeit insofern erworben hatte, als er wußte, historische Vorgänge in ihrer wesenhaften Dynamik zu gestalten. Wenn dabei auch die jeweiligen nationalen und politischen Seinswerte als statische Größen seinem nur auf das Dynamische eingestellten Blick entgehen, so hat er doch mit der poetischen Verwertung dieser Erkenntnis bleibende Werte geschaffen. Aber seine Haltung gegenüber der Geschichte ist nicht politisch, sondern humanistisch-idealistisch, wenn wir Fricke folgen religiös, „weil sie das Gesamtgeschehen ... aus dem im Erlebnis des intelligiblen Ich erfahrenen unbedingten Sinngrunde heraus deutet"[32]). Die Geschichte ist ihm das ganz andere, das ihn inhaltlich kalt läßt: „Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis — wie sehr findet man sich da getäuscht" (Bd. 7, S. 245). Gerade deshalb kann er mit großartiger Objektivität den Gang geschichtlicher Entscheidungen darstellen, weil er sich fern hält, nicht in ihre innere Problematik eintaucht, sondern nur zeigt, wie der Mensch immer enger von seinem geschichtlichen Schicksal umschlossen und gestellt wird. Wie er sich jetzt entscheidet, darauf kommt es Schiller an. Wo das geschichtliche Wirken des Menschen an seinen Grenzen steht, erwachsen die für Schiller wichtigen Entscheidungen. Alle geschichtlichen Begebnisse seiner Dramen sind in einem hohen Sinne nur Vorbereitung auf jenen Punkt, wo „das Schicksal alle Außenwerke ersteigt" und ihm der Held in seiner im idealistischen Sinne reinen Form, unbeeinflußt von allen geschichtlichen Zufälligkeiten, gegen-

31) So Fricke, „Schiller und Kleist als politische Dichter", S. 226.
32) Fricke, „Der religiöse Sinn der Klassik Schillers", S. 296.

übertritt. Nur so gewinnt die Geschichte ihren Sinn: als Bestätigung der sittlichen Entscheidung oder als rächende Nemesis. Niemals geht die Tragik des Schillerschen Dramas aus von einer rein politischen Entscheidung, immer von einer sittlichen Entscheidung und ihrer notwendigen Gebrochenheit innerhalb der realen Welt. Allerdings ist dies fast immer die Geschichte; die ihr entwachsenden Entscheidungen reizen Schiller aber nur dann zu dramatischer Gestaltung, wenn in ihnen eine sittliche Entscheidung mitgesetzt ist. Diese ist in jedem Falle das Herzstück des Dramas.

Auf dieser Grundlage schuf Schiller nun nicht das politische, aber das historische Drama der großen geschichtlichen Entscheidungen Wenn Steinbömer (a. a. O., S. 30) von Schiller als dem „tragischen Fall des großen politischen Dichters ohne Staat" spricht, so meint er damit denselben Sachverhalt. Schillers Dramen stellen den Versuch des deutschen Geistes dar, den Bereich des Politischen für die Bühne eines Volkes zu gewinnen, das keinen Staat besaß. Friedrich der Große, der Schöpfer des einzigen deutschen Staates, an dem sich das politische Bewußtsein der Deutschen aufrichten konnte, hatte die deutsche Literatur seiner Zeit abgewiesen. Damit war für ein politisches Drama keine Grundlage mehr vorhanden; was bedeutete ein einzelnes Werk wie Lessings „Minna von Barnhelm" gegen das klassische Drama der Franzosen, Engländer und Spanier, in dem das Erlebnis eines Nationalstaats jeweils eine ganz neue und einmalige Ausprägung des Dramas geschaffen hat. Daß gerade Schiller für das Erlebnis des Staates reif war, zeigt seine Weigerung, die Erniedrigung Deutschlands in Lunéville durch eine Friedenshymne zu verewigen (An Göschen, 26. II. 1801). Er unternahm es, vom Urbild des sittlich autonomen Menschen her die dramatischen Spannungen zwischen dem Individuum und den geschichtlichen Mächten zu gestalten. Das Studium der Geschichte mußte ihm die lebendige Anschauung eines Staates ersetzen; ihr entnahm er die großen politischen Entscheidungen, bei denen die Waage des Schicksals weit genug ausschlug, um seine idealistische Fragestellung zu erreichen.

Das Ethos, das seine Menschen zeigen, das unbedingte Sichopfernkönnen für eine Idee, ist zweifellos eine der hervorragendsten Eigenschaften des politischen Menschen auch in unserem Sinne.

Hier liegen die gesinnungsmäßigen Werte, die Schillers historisches Drama auch für die moderne politische Erziehung unentbehrlich machen; hier entfalten sich die oben angedeuteten philosophischen Anschauungen auf eine rein poetische Weise und zeigen deutlicher als innerhalb philosophischer Systeme (etwa bei Kant und Fichte) ihre Verwandtschaft mit Grundkräften der deutschen Gegenwart. Sie können aber die Frage nach dem politischen Dichtertum Schillers, wie schon die Einleitung ausführte, nicht entscheidend beantworten. Wenn sie im Folgenden zurücktreten, so heißt das nicht, daß ihre Bedeutung übersehen worden wäre.

Wir betrachten nun, welche Möglichkeiten Schiller dem historischen Drama abgewann und in welchem Verhältnis sie zu unserer Forderung des politischen Dramas stehen.

IV. Die Dramen des historischen Schicksals.

Mit dem „Wallenstein" erfaßte Schiller einen immer wiederkehrenden historischen Konflikt, weil er die Divergenz zwischen zwei Grundmächten des politischen Lebens aufdeckte. In der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges", die ihm den gewaltigen Stoff erschloß, findet sich folgender Satz, in dem das politische Grundmotiv der späteren Dichtung bereits ausgesprochen wird: „Berauscht von dem Ansehen, das er (Wallenstein) über so meisterlose Scharen behauptete, schrieb er alles auf Rechnung seiner persönlichen Größe, ohne zu unterscheiden, wie viel er sich selbst und wie viel er der Würde verdankte, die er bekleidete" (Bd. 9, S. 366). Wallenstein als Träger der Macht im Reiche geht gegen die legale Gewalt des Kaisers an, weil er ihn durch die Armee zu beherrschen glaubt und übersieht, daß seine Machtstellung zum großen Teil von der Autorität legitimiert wird, die er angreifen will. Es ist der politische Konflikt zwischen „potestas und auctoritas"[33]), zwischen dem Träger der Macht und dem Träger der Würde, wie er sich schon zwischen Cäsar und dem römischen Senat abspielt. Wallenstein kämpft nicht nur gegen den schwachen Kaiser in Wien, sondern gegen die Idee der Legitimität überhaupt.

33) So Petsch in „Drei Haupttypen des Dramas", S. 229.

Er ist der äußerste Gegenpol zu dem letzten Helden, den Schiller gestaltete, dem Marquis Posa: auch dieser ein Revolutionär gegen den bestehenden Staat, aber gerade dadurch gekennzeichnet, daß er nicht über die geringste materielle Macht, jedoch über einen großen Gedanken verfügt. Was Wallenstein vor hat, ist dagegen nur die Revolte des Condottiere, der zum Herrschen geboren ist und versucht, in das Geschlecht der Herrschenden aufzusteigen; dazwischen taucht sein Gedanke auf, Deutschland den Frieden geben zu wollen, aber er wird nicht zur tragenden Idee. Der Kampf für dies größte Problem seiner Zeit, den Frieden, hätte Wallenstein auf der Welle der allgemeinen Not zur Legitimität emporheben können. So kämpft allein der Herrscherdrang seines Inneren gegen Beharrung und Gesetz.

Die Bändigung der Stoffmasse war nur durch eine Trilogie zu lösen. Immerhin war es gerade die Ausdehnung und bunte Mannigfaltigkeit des Stoffes, die Schiller vor allem gereizt hatte. Statt „schöner Idealität" wie im „Carlos", wollte er jetzt „bloße Wahrheit" geben (An Humboldt, 21. III. 1796). Er empfand im Sinne unserer obigen Ausführungen über Idee und Wirklichkeit die Betätigung am Stoff als wohltuend.

Die Hauptschwierigkeit lag darin, daß der Kaiser, der eigentliche Gegenspieler Wallensteins, unsichtbar bleiben mußte; die durch ihn repräsentierte Legitimität ist als eine ideelle Ordnung der direkten bühnischen Darstellung kaum zugänglich, wenn der Dichter seine Zuflucht nicht zu prunkvollen Schaubildern staatlicher Machtentfaltung nehmen will, wie es Schiller noch im „Don Carlos" mit der großen Szene des königlichen Rates versucht hatte, ohne jedoch eine volle Wirkung, die hier der Oper vorbehalten ist[34]), zu erreichen. Den Nerv des Dramas bildete also das Schicksal eines Mannes, der gegen eine unsichtbare Macht ankämpfte. Es war zu zeigen, wie die Idee der „auctoritas" das historische Kräftefeld in Bewegung setzte, wie alle diese Kräfte, der Idee dienstbar und doch dieser Dienstbarkeit ganz oder teilweise unbewußt, sich gegen den Empörer aufrichteten, ihn umschlossen und vernichteten. Dabei

34) Wie z. B. im Krönungszug im 1. Akt von Moussorgskis „Boris Godunow".

wurde Wallenstein als Handelnder möglichst eingeschränkt, um die Dynamik der Geschichte in der reinen Mechanik ihres Ablaufs möglichst großartig hervortreten zu lassen. Wallenstein hat mit seinen sondierenden Verhandlungen gerade erst den Anstoß gegeben, er glaubt noch, das Schicksal meistern zu können, und es schreitet ihm schon entgegen. Den entscheidenden Schritt zwingt es ihm auf, so daß ihm nur das tiefe Verwundern seines großen Monologs bleibt. Schillers neue Geschichtsauffassung trägt hier dramatische Frucht. Die Geschichte als Getriebe und bewegtes Geschehen, das unsichtbare und doch spürbare Kräfte lenken, gibt einem Drama den Sinn.

Die Lösung dieses dramaturgischen Problems macht aus dem „Wallenstein" ein Drama, in dem sich höchst eindrucksvoll jene Ausweitung in die Dimensionen der drei Nexus auswirkt, die Petsch als ein wesentliches Kennzeichen der Gattung herausgestellt hat[35]). Denn nun wirkt die Majestät, die Wallenstein entgegensteht, nicht unmittelbar, sondern nur in mannigfach „gestuftem Gegenspiel"[36]), dessen reiche Vielfalt immer wieder durch die Beziehung auf die Majestät ausgetieft wird. Questenberg als der unmittelbare Vertreter des Kaisers ist noch zu stark von dessen Nimbus umstrahlt, um in die dramatische Bewegung wirklich eingehen zu können. Octavio dagegen steht im Mittelpunkt des Gegenspiels. Er handelt aus der Pflicht des Soldaten, aber das Motiv des Gegenspiels beginnt sich in ihm zu verwirren: der persönliche Ehrgeiz spielt eine schwer abzuschätzende, wichtige Rolle. Butler endlich will persönliche Rache nehmen und seine gedungenen Mörder wollen Geld verdienen; für sie ist der Angriff auf die Majestät nur ein untergeordneter Beweggrund ihres Tuns. So wird das Grundmotiv, der Gegensatz von „auctoritis" und „potestas", im Gegenspiel Wallensteins stufenweise durchgeführt; am offensten bricht es durch, wenn die Pappenheimkürassiere nur die gerade ins Ziel schießende Frage stellen, ob der Feldherr Verrat am Kaiser üben wolle oder nicht, am verhülltesten wirkt es in Butler.

Auf dem Soldaten steht Wallensteins Macht, und „sein Lager nur

35) Petsch, „Zur inneren Form des Dramas".
36) Petsch, „Drei Haupttypen des Dramas", S. 229.

erkläret sein Verbrechen" — erklärt aber auch zum Teil sein Scheitern. Das Heer ist ihm zwar treu ergeben, aber nur so lange er nicht seinen innersten Lebensnerv zerstören will: die soldatische Ehre. Diese Armee von Heimatlosen würde zu bloßen Mördern und Dieben herabsinken, wenn ihnen nicht ihr soldatischer Ehrbegriff einen letzten sittlichen Halt gäbe. Gerade diesen Halt greift Wallenstein an, da er sie zum Abfall vom Kaiser bewegen will; hier sieht A. E. Günthers politische Deutung die Tragödie Wallensteins begründet.

Man muß sich aber fragen, ob Wallensteins Scheitern am Ehrbegriff seiner Soldaten nicht nur ein Teilvorgang ist und ob nicht sein Geschick erst wieder von jener Gesamtauffassung des Schillerschen Menschen verständlich wird, die wir in seiner Dichtung und Geschichtsschreibung bis jetzt aufgefunden hatten. Für Wallensteins Sturz sind die soldatischen Motive seiner Gegenspieler ja nicht allein verantwortlich. Butler hat er betrogen und nicht gesehen, wie stark gerade diesen Menschen die Dankbarkeit an ihn gefesselt hätte. Sein Verhältnis zu Octavio ist nur durch beiderseitige Berichte geklärt. Darin kommt zum Ausdruck, daß Wallenstein der Mensch Octavio kaum gekümmert hat. Er beurteilt ihn nur nach dem Orakel der Sterne; er hält es nicht für der Mühe wert, in sein Innerstes zu sehen, weil er es zu kennen glaubt. Terzky kennzeichnet diese Art des großen Realisten, die Menschen als seine Puppen zu handhaben: „So hast du stets dein Spiel mit uns getrieben" (Bd. 4, S. 110). Wallenstein glaubt, Octavios Freundschaft, die doch nur aus der „Freiheit" kommen könnte, durch die Sterne gewährleistet zu haben. Am eindringlichsten offenbart sich dann seine Fremdheit gegenüber diesen irrationalen Kräften des Menschen in seinem Verhältnis zu Max. An der Einordnung der Max-Handlung in den Gesamtzusammenhang erprobt sich überhaupt die richtige Interpretation. Tatsächlich wäre Max in einem politischen Wallensteindrama zu entbehren[37]). Für Schiller ist seine Gestalt aber unbedingt notwendig, denn mit ihrer „Freiheit von allen Zwecken" ist sie der übrigen Handlung entgegengesetzt und

37) In der Deutung von A. E. Günther findet er daher keine Erwähnung.

vollendet so „einen gewissen menschlichen Kreis" (An Goethe, 12. XII. 1797). Die Max-Handlung ist das Gegenstück zur Wallensteintragödie; daran wird klar, daß auch Wallensteins Scheitern am Ehrbegriff seines Heeres und an der Heiligkeit der Majestät seinen letzten Sinn erst erfährt durch Wallensteins Verhältnis zu den ideellen Kräften der menschlichen Natur. Er begibt sich seiner „Freiheit" und sucht Halt in der Astrologie — wie weit er sie wirklich ernst nimmt, bleibt außerdem zweifelhaft. Er vertraut alles der Geschicklichkeit seines politischen Spiels an, und Schiller zeigt, daß der Mensch diese Kräfte wohl in Bewegung setzen, aber niemals ganz beherrschen kann.

Schiller überwindet hier dank seiner geläuterten Wirklichkeitsauffassung, die ihm das Studium der Geschichte und der politischen Motivwelt gebracht hat, mit einem Schlage jene Handlungsführung, die alle seine Jugenddramen beherrscht, durch eine verwickelte Intrige und die Rolle der „Seelenmechanik" gekennzeichnet ist. Nicht mehr vom Milieu her, wie in den Jugenddramen, faßt er das politische Motiv an. Alles, was Milieu, Umwelt, Atmosphäre ist, sondert er ab und schickt es in „Wallensteins Lager" voraus. In den „Piccolomini" und in „Wallensteins Tod" aber wird das politische Motiv in der wesenseigenen Dynamik seines Ablaufs erfaßt, die dem ganzen Drama das Gerüst gibt und zu jener Festigung des „realen Nexus" führt, die den Dramen des jungen Schiller fehlt. Die politische Tragik dieser unheilvollsten Geschichtsepoche Deutschlands aber schöpft Schiller in unserem Sinne nicht aus; der tragische Konflikt wird letztlich nicht in politischen, sondern in den transzendentalen Bindungen aufgesucht, die der deutsche Idealismus als wesentlich für die innere Form des Menschen erkannt hatte. Was Wallenstein politisch rechtfertigen könnte — seine Behandlung durch den Kaiser, sein Gedanke an Deutschland, das Einstehen für seine Truppen — ist zwar von Bedeutung für seine Tat, soll aber vor allem zeigen, daß auch in ihr eine sittliche Haltung möglich wäre. Damit wird die moralisierende Deutung unmöglich, Wallenstein werde für seinen Treubruch bestraft; die tragische Verflechtung des Sittlichen ins Irdische wird betont.

Wir blicken vom „Wallenstein" weiter auf „Maria Stuart". Beide Dramen sind in Schillers Schaffen dadurch verbunden, daß

in ihnen am stärksten die Geschichte als Schicksal und Weltgericht empfunden wird. Dabei liegt der Unterschied darin, daß Wallenstein fast gegen seinen Willen immer weiter gedrängt wird, obwohl er selbst nicht entscheidend die Initiative ergreifen will, während Maria gerade durch den Versuch, ihr Schicksal aufzuhalten, es desto schneller seinem Ende zutreibt. Schiller strebt hier noch viel stärker jenem Ziel der analytischen Tragödie zu, die Katastrophe gleich in den ersten Szenen vorausahnen zu lassen (An Goethe, 18. VI. 1799). Die Handlung wird damit in gewissem Sinne zum Schein, weil sie, statt wie beabsichtigt von der Katastrophe weg, auf die Katastrophe hin führt. Daß eine Lösung der Gegensätze nicht möglich ist, zeigt schon im ersten Akt das Gespräch Maria—Burleigh. Burleigh vertritt hier sehr viel wirksamer als später Elisabeth, die stets in einem seltsamen Zwielicht zwischen Königspflicht und weiblicher Eifersucht steht, die Sache des Staates. Hier wird sofort klar, daß Maria für England wirklich eine Gefahr bedeutet. Das politische Grundmotiv wird in dieser Szene eindeutig formuliert: es liegt in der Spannung zwischen Recht und Staatsräson. Burleigh ist sich, wie seine spätere Unterhaltung mit Paulet lehrt, sehr wohl bewußt, daß Maria vor Gericht unrechtmäßig behandelt worden ist; trotzdem beharrt er auf dem Urteilsspruch, weil er nur so die Gefahr bannen zu können glaubt, die Maria für England bedeutet. Indem Maria aber ihr Recht verteidigt, stellt sie es gleichzeitig in Frage, denn s i e spricht es aus, daß hier Gewalt gegen Gewalt steht und gibt damit ihrem Gegner im Grunde recht. Sie weist Elisabeth alle Verantwortung zu, d. h. für uns würde in einem politischen Drama Elisabeth die Heldin sein, weil nur sie auch die Berechtigung der Gewalt, die den Staat gegen den zerstörenden Rechtsanspruch Marias schützt, ganz erfassen kann. Nun ist auch bei Schiller Elisabeth sehr stark in den tragischen Vorgang einbezogen, wie es besonders die Schlußszene zeigt. Sie kann sich aber nicht zu einer wahrhaft tragischen Persönlichkeit entwickeln, weil Schiller sie sittlich allzustark abwertet und mehr die erotisch enttäuschte Frau als die Königin herausstellt.

Die große Erörterung des politischen Problems im Staatsrat findet in Burleigh wieder den unbedingten Verteidiger der Staatsräson. Talbot biegt die Diskussion entscheidend um und macht aus der

politischen Entscheidung eine sittliche; die Erwiderungen Elisabeths aber sind nicht vom Staatsinteresse diktiert, sondern tragen stark erotische Akzente. Sie ringt sich nicht zu der sittlichen Freiheit durch, die Talbot von ihr fordert, teils weil sie Königin ist, zum größeren Teil aber, weil sie in Maria die Nebenbuhlerin vernichten will. Schiller hat also hier wieder den tragischen Gehalt des politischen Problems in der Schwebe gelassen; er klingt nur als dunkler Unterton mit ein in den Weiheakkord des Schlusses. Maria erringt sich jene Freiheit, indem sie sich stolz unter die Notwendigkeit beugt; ihr Tod ist das höchste Beispiel der „erhabenen" Haltung des Menschen. Es ist ein Fall, wo das „Schicksal alle Außenwerke ersteigt" und der große Mensch mit Würde preisgibt, was nicht zu retten ist („Über das Erhabene", Bd. 7, S. 247). Hier mußte Schiller das Zentrum des Stückes erblicken: in der heroischen Haltung der sterbenden Maria. Er hat in diesem Drama am deutlichsten als dramatisch wesentliche Grundlage der politischen Entscheidung die sittliche Charakterverantwortung herausgestellt. Politisches und sittliches Problem werden als unlösbar verschlungen empfunden, Befreiung aus dieser Wirrnis aber kann nur das entschlossene Ergreifen des sittlichen Gesetzes bringen. Burleigh, ganz auf den Staat eingestellt, muß den Trug des Politischen erfahren, Talbot bewahrt sich davor. Den Konflikt löst nur, wer der sittlichen Stimme in der eigenen Brust gehorcht. Das hebt auch den Schuldigsten empor.

In der Bändigung und Dienstbarmachung des historischen Stoffs für dies poetische Ziel verfährt Schiller souveräner als im „Wallenstein". Der Stuartprozeß war nicht weniger weitläufig als die Geschichte Wallensteins, und doch gelingt es ihm, den Umfang der Tragödie auf das knappste Maß zurückzuschrauben. Zur Exposition der vorhergehenden Geschehnisse wird einerseits die „confidente" der französischen Tragödie wieder eingeführt, andererseits die große Auseinandersetzung mit Burleigh benutzt; gerade in diesem Gespräch aber geht die Exposition unmerklich in den dramatischen Vorgang über.

Was im „Wallenstein" das Vorspiel des „Lagers" zur Zeichnung des historischen Hintergrundes leistete, wird in „Maria Stuart" in einzelnen Figuren gegeben. Paulet repräsentiert das ehrenfeste protestantische England, Mortimer die gefährlich berauschende

Macht des katholischen Kultus, die Lebens- und Sinnenfreude, wie sie das katholische Königtum der Stuarts in der Restauration noch einmal entfalten sollte; dabei ist der Unterschied des Lebensalters geschickt verwendet, um den zunächst rein historischen Gegensatz menschlich zu vertiefen. Schillers halb typisierende, halb individualisierende Charakterschilderung zeigt hier ihre Fähigkeit, Gestalten zu bilden, die ihre individuelle Dichte nicht ganz verlieren und doch immer ihre historische Bedingtheit durchschimmern lassen. Das politische Milieu ist in diesen Charakteren eingefangen.

V. Die Dramen der Volksbefreiung.

Das große politische Motiv der Volksbefreiung beherrscht die letzten vollendeten historischen Dramen Schillers; es findet zwar beide Male eine anscheinend ganz verschiedene Lösung, ist aber im Grunde doch gleichmäßig an jener inneren geistigen Struktur des Schillerschen Dramas orientiert, die wir immer wieder vorgefunden haben.

Charakteristisch für den politischen Auftrag in der „Jungfrau von Orleans" ist seine Bindung an das Religiös-Prophetische. Die Rettung des Vaterlandes ist der Wille Gottes; das Werkzeug, dessen er sich bedient, die Jungfrau. Damit ist sofort eine tragische Situation gegeben: der Mensch als Gefäß göttlichen Willens, den er in der Begrenztheit seiner menschlichen Natur niemals rein erfüllen kann; hier die Jungfrau als Kämpferin. Andererseits ist die Lage Frankreichs so hoffnungslos, daß nur noch das Wunder, das ganz Außerordentliche Rettung bringen kann. Die Lage fordert das Opfer einer großen Persönlichkeit, die sich dem Göttlichen verschreibt und das Land rettet, aber ihr Menschentum in der Berührung mit dem Göttlichen zerstört.

In dieser Richtung sieht Stapel die Tragödie: „Schiller stellt die Verflechtung des göttlichen Willens in die Geschichte dar." Er sieht in der Jungfrau das „Gesetz der metaphysischen Paradoxie in der Geschichte". „Der Gesandte des Herrn muß schuldig werden. Das Irdische und also die Sünde hängt ihm an, weil er Mensch ist" (a. a. O., S. 94). Wenn man eine politische Deutung der Tragödie vertreten will, ist dies zweifellos die einzig mögliche; nur so wird

das politische Geschehen in den tragischen Strudel hineingerissen, denn es ist hier immer nur in Verbindung mit dem Religiösen wichtig. Die von Johanna geforderte Reinheit ist dann, wie Stapel ausführt, das Symbol ihrer Herauslösung aus dem naturhaften Lebensvorgang und ihrer Hingabe an die Gottheit. Sobald sie sich der menschlichen Liebesempfindung öffnet, sinkt sie aus dem göttlichen Bereich in die menschlichen Zusammenhänge zurück; sie wird sündig — dieser Ausdruck muß gewählt werden, weil es sich um ein religiöses Problem handelt. Es wäre damit die Gründung des Volkstums in metaphysischen Schichten zum Problem gemacht, die Forderung des Volkes an seine großen Söhne als Forderung Gottes gesetzt und so das tragische Hinausragen der prophetischen politischen Persönlichkeit über das Volk, aus dem sie doch lebt, gestaltet. Voraussetzung für diese politisch-religiöse Deutung wäre, daß Schiller die religiösen Zusammenhänge nicht in ihrer historischen Form, aber in ihrem Wesen ernst genommen und aus ihrem Zusammenstoß mit dem Menschlichen einen tragischen Konflikt gewonnen hätte.

Nun ist aber Johannas Scheitern an Lionel nicht als Zurücksinken in das Menschlich-Natürliche, nicht als Sünde, sondern erst als Erwachen zur Persönlichkeit zu erklären. Sie erfährt hier zum ersten Male die problematische Gespaltenheit, die das Wesen des Menschen in Schillers Sinne erst ausmacht. Ihre Bindung an das Göttliche war nur Ausdruck des naiven, noch nicht zum Bewußtsein erwachten Menschen. Man kann ihr Zurückbeben vor Lionel nicht als religiöse Schuld auffassen; die Erfahrung der Sinnlichkeit gehört nach Schillers Auffassung zum vollen Menschsein, und erst durch sie bekommt der heroische Durchbruch zur Unbedingtheit des sittlichen Willens seinen Sinn. Schiller schreibt über den letzten Akt: „Er erklärt den ersten und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich alleine steht und von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf ihre Prophetenrolle deutlicher" (An Goethe, 3. IV. 1801). Die Prophetenrolle Johannas soll also durch ihre spätere Selbständigkeit gerechtfertigt werden; es kann nicht mehr vom tragischen Widerspruch göttlicher Sendung und menschlicher Beschränkung die Rede sein, sobald das Göttliche als Wahrzeichen

einer unbewußten Steigerung noch nicht entbundener und vor dem sittlichen Bewußtsein bewährter Charakterkräfte gilt. Der Zwiespalt ist ganz in die Brust des Menschen gelegt. Das Göttliche ist nicht mehr als ein Orakel, dem durch die menschliche Entscheidung erst Sinn und Wert beigelegt wird.

Wir können daher in Johannas Tod auch nicht mehr den tragischen Untergang einer Frau sehen, die zwischen der Unbedingtheit eines religiös-politischen Auftrags und der Unbedingtheit ihres Weibtums zerstört wird; das wäre fast ein Penthesilea-Konflikt. Johannas Begegnung mit Lionel ist das Erwachen zur vollen Problematik des Menschseins; sie ist zuerst Mensch und dann Weib. Ihr Tod ist der Aufstieg der erhabenen Seele ins Elysium. Durch die freie Entscheidung wird ihr Gottverhältnis geadelt und gegenüber dem Anfang von Grund auf gewandelt; der Konflikt, den sie überwunden hat, lag innerhalb ihres Menschseins, nicht zwischen ihrem Menschsein und Gott. Da somit das Religiöse relativiert wird durch seine Beziehung auf die freie Entscheidung des Menschen, können wir die politisch-religiöse Deutung der Tragödie nicht aufrecht erhalten. Sie müßte die Unbedingtheit göttlichen Willens und die Bedingtheit menschlichen Gehorsams zum Gegenstande haben; Schillers Dichtung erhebt die Unbedingtheit des sittlichen Willens zum Ziel.

Ist so der tragische Konflikt wie im „Wallenstein" und in der „Maria Stuart" aus der sinnlich-sittlichen Doppelnatur des Menschen geschöpft, so führt doch ein ganz anderer Weg dahin. Dort steht der Held im Strom der Geschichte, der auf ihn zukommt, den er auf sich lenkt und der ihn schließlich überflutet. Hier zeigt sich eine jener seltenen geschichtlichen Situationen, in denen ein Mensch die Schwerkraft des Geschichtsablaufes überwindet und mit der Kraft des Wunders, wider alle Wahrscheinlichkeit, den Strom von seinem Laufe ablenkt. Unter dem Wunder der christlich-nationalen Überlieferung nun erkennt Schiller das Wunder des sich integrierenden menschlichen Geistes. Zu dessen dramatischer Bewältigung aber erweisen sich vor den nationalen die christlich-legendären Motive von Bedeutung. Der Vorgang empfängt seine Form durch einen legendären Rhythmus, der sprungweise von einem durch das Wunder erhellten Punkt zum anderen fortschreitet.

So bewältigt Schiller mit Hilfe der christlichen Wunderwelt die Darstellung einer sittlichen Integration, die an sich dem Drama Schwierigkeiten bietet; denn da der Mensch im Sinne Schillers der Möglichkeit nach immer in der Nähe der sittlichen Entscheidung ist, kann diese nicht in langsamer Steigerung, sondern nur im plötzlichen Umschlag vor sich gehen, der an bedeutungsvollen Punkten vorausgeahnt, aber nicht schrittweise vollzogen werden kann. Das schrittweise dramatische Vorgehen gründet sich im „Wallenstein" und in „Maria Stuart" auf den Gang der Geschichte, der den Helden bis zu dem Punkte zwingt, wo der Umschlag oder das Versinken geschieht. Johanna aber lenkt die Geschichte aus dem Geist und ihr Geschick zeigt keinen Umschlag vom Negativen ins Positive (wie z. B. das Marias), sondern „die Bewegung spielt sich allein innerhalb der Freiheit selber ab, indem sie verschiedene Stufen des Freiseins entwickelt"[38]).

Hier also kann die Geschichte mit ihrer eigenen Dynamik nicht mehr wie im „Wallenstein" und in „Maria Stuart" den Aufbau des Vorgangs bestimmen. Das geschichtliche Geschehen erhält seinen dramatischen Rhythmus nicht von physischen, sondern von übergeschichtlichen, religiös-ideellen Mächten. Die politischen Motive haben an Bedeutung für den Aufbau des Dramas verloren. Das werbende Bemühen um die Wirklichkeit, mit dem Schiller seit seinem Geschichtsstudium an das Drama herantrat, hat in den Dramen des historischen Schicksals sein Ziel erreicht und tritt wieder zurück. Der Geist schickt sich an, auch die politische Wirklichkeit zu durchdringen und ihre Bewegung nach seinen Gesetzen zu führen.

So wird das Motiv der Volksbefreiung überall abgestuft und gegliedert von der inneren Entwicklung der Jungfrau, die zunächst an den nach meist stürmischer Bewegung eintretenden lyrischen Ruhepunkten abzulesen ist[39]), dann vom Ende des dritten Aktes bis zur vierten Szene des fünften Aktes alles andere in den Hintergrund drängt.

---

38) Fricke, „Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers", S. 39.

39) 1. Akt: Erzählung der Jungfrau; 2. Akt: Montgomery-Monolog der Jungfrau; 3. Akt: Johannes Worte an den Dauphin.

Von der Entwicklung der sittlichen Persönlichkeit her ist auch der Feind gekennzeichnet. Wirklich persönliches Relief haben nur zwei Personen der Feindesseite: Talbot und Isabeau. Talbot wird zwar als der Fremde, der Engländer genannt; gekennzeichnet wird er als Gegenbild der Jungfrau, als der nicht ideale, der dem rein Physischen und Rationalen verhaftete Mensch. Sein Tod entbehrt nicht der Größe. Er steht poetisch wohl als einzige Gestalt des Dramas mit der Jungfrau auf gleicher Höhe, nur an der entgegengesetzten Grenze Schillerschen Menschentums. Der Feind des Vaterlandes ist gleichzeitig der Feind der idealen Kräfte. Isabeau zeigt den äußersten Fall jener Verirrung in das nur Sinnliche, mit dessen Erkenntnis bei Johanna die Überwindung einsetzt.

Sobald einmal der politische Vorgang als solcher, ohne Bezug auf die Jungfrau und ohne starke szenische Bewegung abläuft, droht die Leere der Szenen ins Lyrisch-Sentimentale abzugleiten, so in der Versöhnungsszene zwischen Burgund und dem Dauphin. Nur am Schluß, wo die Befreiung des Volkes der Durchgangspunkt für die Befreiung der erhabenen Seele wird — in der tathaften Bewährung der erhabenen Gesinnung —, ist die politische Sphäre mit der Shpäre des inneren Vorgangs zur Deckung gebracht. Hier erscheint „aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale ... vollkommen aufgehoben" („Über naive und sentimentalische Dichtung", Bd. 7, S. 513), wenn auch erst im Tode der Heldin. Der letzte Akt des „Tell" bedeutet einen Schritt weiter auf diesem Wege.

Hat der „Wilhelm Tell" auch mit der „Jungfrau" das politische Grundmotiv der Volksbefreiung gemein, so wird doch die grundlegende Wendung, die das Problem erfahren hat, sofort an der Rolle des Volkes in beiden Dramen bewußt.

In der „Jungfrau" griff das Volk nicht in das politische Geschehen ein. Worte Thibauts im Vorspiel sind dafür bezeichnend; hier wird die Sorge für das politische Wohl und Wehe des Volkes den Fürsten und Herren als den von Gott dazu Bestimmten überlassen. Das Volk ist durchaus im Stande der Unmündigkeit; seine Bedeutung wird nur dadurch symbolisiert, daß aus seiner Mitte Johanna kommt, in deren Vollendung zum höchsten Menschentum gleichzeitig die Befreiung des Landes gelingt. Im „Tell" dagegen steht

das Volk als Lebens- und Notgemeinschaft durchaus im Mittelpunkt des Dramas und bildet mit der Fülle der Stände, Geschlechter und Generationen dessen eigentliches Lebenselement, aus dem der Held emporwächst. Nirgends hat Schiller so viel Sorgfalt auf die „realistische" Schilderung von Menschen und Umwelt verwandt. Die ersten Verse des Dramas halten sofort alle Züge fest, die für die Schweiz und das Leben ihrer Bewohner als eines naturnahen Hirten-, Jäger- und Viehzüchtervolkes typisch sind: den Kuhreihen, das Herdengeläut, das Gespräch von Fischer, Jäger und Hirt über Viehzucht und Jagd; erst nach diesem Vorspiel setzt mit dem Vers: „Dort kommt ein Mann in voller Hast gelaufen" (Bd. 6, S. 14) die Handlung unvermittelt ein; immer wieder wird im Laufe des Dramas jede Möglichkeit benutzt, Umwelt und Lebensumstände der Schweizer eingehend zu schildern (vgl. z. B. die Beschreibung von Stauffachers Haus).

Aber nicht nur Arbeit und Brauchtum der Schweizer, auch ihr politisches Gebaren sucht der Dichter mit möglichst vielen realistischen Zügen auszustatten. Die drei Kantone werden nach Alter und Würde, nach ihrer Rolle im Krieg und im Rate unterschieden, das Zeremoniell einer Landsgemeinde in seiner ganzen Umständlichkeit wiedergegeben. Mit der großen Rede Stauffachers auf dem Rütli werden die Schweizer als ein aus dem Norden stammendes Volk von germanischen Bauern und Viehzüchtern gekennzeichnet; daß endlich die historischen Beziehungen zu Kaiser und Reich, die ungesetzliche Willkür der Vögte für das dramatische Geschehen soweit wie möglich nutzbar gemacht werden, ist seit dem „Wallenstein" für Schillers Drama selbstverständlich. Dieser ungewöhnlich starken Neigung, das Schweizer Volk nicht nur in seinen historischen, sondern auch in seinen rassischen und volkskundlichen Bezügen möglichst lebenswahr darzustellen, steht eine andere gegenüber.

> O unglückselige Stunde, da das Fremde
> In diese still beglückten Täler kam,
> Der Sitten fromme Unschuld zu zerstören.
> (Bd. 6, S. 51).

So klagt Attinghausen angesichts des Neffen, der vom Vaterlande abgefallen ist. Dies „Volk der Hirten" lebte im naiven Stande der

Unschuld; das soll auch Melchtals Schilderung von seiner Aufnahme bei den Sennen zeigen, deren urtümlich gebliebenes Leben mit dem Leben der Natur selbst gleichgesetzt wird:

> Denn so wie ihre Alpen fort und fort
> Dieselben Kräuter nähren, ihre Brunnen
> Gleichförmig fließen, Wolken selbst und Winde
> Den gleichen Strich unwandelbar befolgen,
> So hat die alte Sitte hier vom Ahn
> Zum Enkel unverändert fortbestanden.
> (Bd. 6, S. 54).

Die Lebensform dieses Volkes ist patriarchalisch; wir finden sie in Attinghausens Frühtrunk mit seinen Knechten dargestellt. Aber wie Attinghausens Leben neigt auch sie sich ihrem Ende zu. Der junge Adel (Rudenz) gibt seine patriarchalische Stellung auf; Attinghausen sieht die Schweizer von dem Adel, ihrem natürlichen Beschützer, verlassen und schon am Rande des Verderbens.

Die Volksentwicklung verläuft jedoch nur vom Adel aus gesehen in fallender Linie. Die Hauptmasse der auftretenden Schweizer hat die Stufe des naturhaften Dahinlebens zugunsten einer selbstbewußten, freien ständischen Ordnung aufgegeben, die jetzt im Kampf mit der Tyrannei der Vögte ihre Feuerprobe zu bestehen hat. Der Kampf der Schweizer um ihre Freiheit ist unter diesem Gesichtspunkt ein beispielhafter Fall für eine Höherentwicklung der der Menschheit überhaupt, wie sie Schiller in „Über naive und sentimentalische Dichtung" (Bd. 7, S. 471) angedeutet hat.

Am deutlichsten zeigt sich dieser ideelle Gehalt wohl in der Dreiteilung der Befreiungshandlung, die man Schiller von einem realistischen Standpunkt zum Vorwurf machen könnte. Die Adelshandlung verläuft zunächst in der angedeuteten fallenden Linie; der Adel begibt sich seiner Führerrechte. Das mündig gewordene Volk aber bedarf dieser Führerkaste nicht mehr; es wächst über sie hinaus und nimmt den Adligen als nur gleichberechtigten Bürger in seine Mitte auf. Die eigentliche Befreiung aber ist das Werk Tells, eines einzelnen, der sich noch dazu bewußt der Verschwörung fernhält. Das ist zunächst ein Bekenntnis Schillers zu einem „Männer machen die Geschichte". Tell wird schon in der ersten Szene als der Mann der entschlossenen Tat gezeigt; die Landsgemeinde auf dem Rütli dagegen gelangt doch nur zu einem Vertagungsbeschluß;

Schiller steht dem Parlament als politischem Kampfmittel — trotz dem hohen nationalen Pathos der Rütliszene — offenbar mit leiser Ironie gegenüber. Gleichzeitig hat Tells Isolierung aber noch einen anderen Sinn, der wieder die Linien des ideellen Gehalts kräftiger heraustreten lassen soll.

Es wird besonders auf dem Rütli und auch sonst immer wieder darauf hingewiesen, daß der Aufstand kein willkürliches Anrennen gegen Ordnung und Gesetz, sondern nur eine Verteidigung angestammter und verbürgter Rechte sei. Erst nachdem man sich dessen gründlich vergewissert hat und übereingekommen ist, die pflichtgemäßen Abgaben weiter zu entrichten, wird der Plan zur Empörung gefaßt, der jetzt, über alles „Bedürfnis" und jede „Neigung" des einzelnen erhaben, nurmehr von dem allgemeinen und notwendigen Gesetz diktiert wird, die aus den Fugen geratene Weltordnung wieder einzurichten. Tells Tat aber ist selbst von diesem politischen Entschluß, der nur das verletzte Recht wiederherstellen will, unabhängig. Er ist der Typus des unpolitischen Menschen, nicht aus Schwäche oder Feigheit, sondern aus jenem Freiheitssinn des germanischen Einzelbauern, der möglichst wenig, am liebsten aber gar nichts mit anderen zu tun haben will. Doch diese psychologische Erklärung führt noch nicht eigentlich auf Schillers Absicht; ihm sind seine Personen — und nirgends mehr als im Tell — nicht als eigenwüchsige Charaktere, sondern als Träger ideeller Werte wichtig. Indem nun Geßler in Tell den Vater beleidigt, verletzt er die natürliche und die sittliche Weltordnung; Tells Rache ist also, fern von allen politischen Absichten, zunächst die Notwehr des Vaters. In diesem Sinne wird auch der Sturm auf dem See als das Aufbäumen der durch Geßlers unmenschliche Grausamkeit beleidigten Natur geschildert:

> Zu zielen auf des eigenen Kindes Haupt,
> Solches ward keinem Vater noch geboten!
> Und die Natur soll nicht in wildem Grimm
> Sich drob empören? ... (Bd. 6, S. 103).

Tells Monolog ist die Rechenschaft über diesen Tatbestand. Des Aufstandes wird dort in keiner Zeile Erwähnung getan, und die Befreiung erscheint so fast als ein Naturvorgang, der unabhängig von

allem politischen Planen vor sich geht[40]). Tell ist das Werkzeug der Nemesis; das politische Geschehen lebt im Grunde nicht aus eigenem Recht, sondern aus einem über ihm stehenden höheren Gesetz des Weltlaufs; die politische Dynamik, im stillen als gefährlich und unheildrohend empfunden, wird eingedämmt und die Befreiung erscheint als ein Fortschreiten auf dem Wege der Menschheit überhaupt. Sie ist im Grunde ein Wunder, wie die Befreiung des französischen Volkes durch die Jungfrau, nur wird dieses Wunder wegen des Mangelns religiöser Motive nicht so offenbar. Der Sturm auf dem See gibt Tell Gelegenheit, sich zu retten und den Vogt zu fällen; gleichzeitig gibt Rudenz dem Rütlibunde neuen Aufschwung. Was ihn treibt, ist wieder ein Wunder, wenn auch nur das „alltägliche" Wunder der Liebe. Die Einheit des politischen Geschehens ist allein im Reiche der Idee zu finden. So gewinnt Schiller Raum für eine „hohe Idylle, welche... den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt" (Bd. 7, S. 513). In der Freiheit der Schweizer erfüllt sich ein Ideal der Menschheitsvollendung, wie sie der Marquis Posa im „Don Carlos" gefordert hatte[41]).

Durch den Vergleich des „Tell" und des „Don Carlos" entscheiden wir am besten, ob Schillers letztes vollendetes Drama ein politisches genannt werden kann. Der dramatische Gehalt des „Don Carlos" war der Kampf des politischen Ideenträgers gegen ein bestehendes Regierungssystem und in diesem Sinne konnten wir hier den großen Wurf zu einem politischen Drama sehen. Daß wir uns inhaltlich von dem Ideal Posas distanzieren müssen, wurde dabei wiederholt festgestellt. Der „Tell" aber ist die „Tatwerdung des Carlos-Ideals"[42]) und was wir dort als eine politische Idee auffassen konnten, weil es im Kampf gegen ein politisches System und für eine politische Tat auftrat, enthüllt sich hier, wo es als Erfüllung gezeigt wird, als ein das Politische als Erdenrest zurücklassendes Ideal der Menschheitsvollendung. Die Schweizer sind das Volk in seiner „reinen Form", d. h. oberhalb und vor allen Erfahrungsbegriffen; dies Volk ist keine politische Größe.

---

40) s. dazu Heusermann, „Schillers Dramen" in „Aus Natur und Geisteswelt", S. 167.

41) Cysarz, „Schiller", S. 368.

42) So Cysarz, a. a. O., S. 368.

Das ist aber nur die eine Seite des Vergleichs. Im „Don Carlos" wird jenes Menschheitsideal mit rhetorischem Überschwang ausgesprochen; im „Tell" ist kaum die Rede davon, hier ist es Form geworden: zunächst in jener Dreiteilung des dramatischen Vorgangs, die nur durch den ideellen Gehalt zu erklären ist, dann in der Zeichnung der Charaktere, die nirgends so sehr zu „idealischen Masken" geworden sind wie in der „Braut von Messina" und im „Tell". Jeder Schweizer ist ein Ehren- und Biedermann; die individuellen Schattierungen sind kaum mehr als Unterschiede des Alters und der Temperamente (der cholerische Meier von Sarnen!). Im Schweizer Volk soll sich der Sieg der Idee verkörpern. Geßler dagegen stellt das Prinzip des Bösen dar, das der Widerpart der Idee ist. Rudolf dem Harras bleibt es überlassen, einige schwache Sympathien für die Gegenseite zu gewinnen. Man vergleiche damit die Gestalt Philipps.

Je stärker nun aber Schiller den ideellen Gehalt in den dramatischen Vorgang und in die Charaktere einsenkte, desto mehr mußte er diese selbst realistisch kräftigen. Hierher gehört zunächst jene Häufung der realistischen Bezüge in der Schilderung des Volkes. Stellen wir außerdem die Rütlirede Stauffachers der Rede Posas an König Philipp gegenüber. Aus den Worten Posas sprechen unmittelbar die verklungenen politischen Ideale des jungen Schiller, in seinem Drama erkennen wir noch heute die Linien der großen politischen Tragödie. Im „Tell" verkündet der reife Schiller sein politisches Ideal, das im Grunde dasselbe geblieben ist, nicht mehr durch die dramatische Figur, sondern durch die dramatische Form des Ganzen. Was Stauffacher wirklich ausspricht, der politische und nationale Gehalt des „Tell", bleibt Mittel zum Zweck, dient der Kräftigung des dramatischen Körpers, ist aber nicht seine Seele.

Das führt uns auf jene meisterhafte Handhabung der bühnischen Mittel, die den „Tell" wohl zu Schillers wirksamstem Theaterstück macht. Er fühlte sich nach dem „Tell" „des Theatralischen mächtig" (An Körner, 12. IV. 1804) und hat in der Tat mit Szenen wie dem Apfelschuß, dem Rütli und der Ermordung Geßlers das deutsche Drama zur souveränen Beherrschung der Bühne geführt: in der Apfelschuß- und der Ermordungsszene mit jener Spannung der pragmatischen Handlung, ohne die das Drama nicht leben kann, in

der Rütliszene mit der Darstellung der Volksmassen und dem Hinweis auf Möglichkeiten, die über das Wort-Drama hinausgehen (Einfallen der Musik, Aufgang der Sonne)[43]).

Wir können in diesem Sinne den „Tell" nicht, wie Cysarz will (S. 371), als unsere „gültigste politische Dichtung" ansehen, wir müßten ihn denn als politische Idylle, als Utopie oder als politisches Festspiel märchenhaften Charakters auffassen; alles Formulierungen, die einen inneren Widerspruch zu unserer Forderung des politischen Dramas nicht verdecken. Im fünften Akt des „Tell" wird der Staat zugunsten eines freien, ständischen Volkes, das keines Herrsches bedarf, überwunden, nicht als Polizeigewalt, sondern als Gefäß des Volkes, das seiner nicht mehr bedarf. Auch wir sehen im „Staat prinzipiell nur ein Mittel zum Zweck"[44]), aber dieser Zweck ist für uns kein humanistischer, sondern ein völkischer. Außerdem wird im „Tell" jedes Spannungsverhältnis zwischen Volk, Persönlichkeit und Staat, aus dem das politische Drama nun einmal lebt, aufgelöst. Der „Tell" setzt dort ein, wo das politische Drama aufhört und die „hohe Idylle" anfängt, und wie sollte es anders sein in einer Zeit, die den großen deutschen Staat nicht kannte.

Euch zur Nation zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens.
Bildet daher, ihr könnt es, freier zu Menschen euch aus.
(Bd. 11, S. 131).

Aus diesem Distichon Schillers klingt der Ton des Verzichtes heraus, wie der Ton der Sehnsucht aus diesem anderen:

Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden,
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf. (Bd. 1, S. 191).

Als ein Werk der Sehnsucht erkennen wir auch den „Tell"; er zeigt „die Freiheit im Reich der Träume" (Bd. 1, S. 284), die höchste Einheit des Staat gewordenen Volkes, indem er sich über Volk und Staat als empirische Größen hinwegsetzt und sie im Reich der Idee ansiedelt. Gleichzeitig aber zeigt er Schiller als den Meister der Bühne, der diesen „Traum" mit drängendem dramatischen Leben anzufüllen vermochte, das ihm immer den „consensus omnium"[45]) erhalten wird.

---

43) Petsch, „Die Darbietungsformen der dramatischen Dichtung", S. 347.

44) Hitler, „Mein Kampf", S. 421.

45) Pongs weist in seinen „Urbildern" darauf hin, glaubt jedoch,

III. Abschnitt:
Kleist.

I. „Robert Guiskard" und „Penthesilea".

Kleists Leben ist ausgefüllt durch ein immerwährendes Ringen, ein bohrendes Suchen nach der inneren Sinngründung seiner Existenz und der Lebensaufgabe, die ihm daraus erwachsen könnte. Dabei sucht er diese Sinngründung zunächst unabhängig von allen äußeren Gegebenheiten in der Festigung und Bildung seines Inneren; seine „moralische Ausbildung" nennt er es wohl in dem großen Brief an seinen Lehrer Martini. Er ringt um einen Zustand des inneren Gleichgewichts, um „Konsequenz, Zusammenhang und Einheit in seinem Betragen" (An Ulrike, Mai 1799) und glaubt dieses zunächst auf rationale Weise zu erreichen, indem er sich einen durch die Wissenschaft bestimmten „Lebensplan" setzt. Ihm, dessen Erfüllung die ersehnte „Bildung" seines Inneren bringen soll, opfert er unbedenklich seinen Offiziersberuf, denn gerade dieser scheint ihm mit jenem Ziel einer „moralischen Ausbildung" völlig unvereinbar. Kein Hinweis auf drohende äußere Schwierigkeiten kann ihn zurückschrecken: „Wo kann der Blitz des Schicksals mich treffen, wenn ich es fest im Innersten meiner Seele bewahre?" (An Martini, 19. III. 1799).

Nebenher aber quält ihn immer wieder der Gedanke, daß auch eine äußere Bewährung vor Familie und Staat unerläßlich sei, besonders seit er an eine Ehe mit Wilhelmine von Zenge denkt. Über die wesentliche Aufgabe der Frau im Zusammenhange der Gemeinschaft ist er sich ganz klar, das zeigt — neben seinem früheren Brief an Ulrike (Mai 1799) — die in dem pathetisch-beschwörenden Satz gipfelnde Ermahnung an seine Braut: „O lege den Gedanken wie einen diamantenen Schild um deine Brust: ich bin zu einer Mutter geboren" (An W. von Zenge, 10. und 11. X. 1800). Über die Stellung und Aufgabe des Mannes, d. h. über seine eigene, aber quälen ihn stets neue Zweifel. Der Eintritt in das preu-

---

aus diesem „consensus omnium" gerade auf die politische Bedeutung des „Tell" schließen zu müssen.

ßische Beamtentum, den man von ihm erwartet, scheint jene innere Festigung seines Lebens, die er in der Wissenschaft zu finden meint, erneut zu bedrohen. Zwar spricht aus den Würzburger Briefen an seine Braut der feste Wille, sich mit der Gründung einer Familie als nützliches Mitglied dem Staate einzuordnen: „Dein nächstes Ziel sei, dich zu einer Mutter, das meinige mich zu einem Staatsbürger heranzubilden" (An W. v. Zenge, 10. X. 1800). Doch nach seiner Rückkehr treten die Zweifel stärker denn je hervor. Die Annahme eines Amtes ist mit seinem höchsten Ziel, „der Wahrheit und Bildung zu leben", ganz unvereinbar.

So widerstreiten sich stets zwei Tendenzen: das sichere, aber unbestimmte Gefühl einer großen inneren Berufung und der quälende Drang nach äußerer Bewährung. Da erschüttert ihm die neuerliche Beschäftigung mit Kant auch dies Gefühl der Berufung, weil sie seinen Glauben an die Wissenschaft zerstört. Wieder wirft ihn die Welle weiter denn je ins Meer der Ungewißheit zurück. In diesem Kampf ums Leben — denn Kleist ist von Jugend auf entschlossen, ein sinnloses Leben wegzuwerfen — geht die Frage nach der Bewährung des Lebens in der Gemeinschaft zunächst wieder unter. Denn es ist die Tragik und der Sinn des Kleistschen Ringens, daß die Bewährung des Ichs in der Gemeinschaft immer erst gefunden werden kann, wenn das Ich sich selbst gefunden hat. Die Gemeinschaft, aus der Kleist kommt, der preußische Staat seiner Zeit, kann diesem starken und selbstwilligen Ich keine Stütze mehr sein. Und am Ende seines Ringens, im „Prinzen von Homburg", kehrt Kleist nicht reuig zur preußischen Staatsräson zurück, sondern fordert leidgestählt, mit dem Recht seines dichterischen Sehertums, einen neuen Staat.

Auf den Verlauf der hier angedeuteten Lebenslinie sind politische Motivik und politische Haltung im Drama Kleists zu beziehen.

Mit dem „Robert Guiskard" wiederholt sich die Situation Kleists nach dem Kanterlebnis, insofern als er wieder am Rande des Lebens steht. Aber noch tiefer als damals erscheint jetzt der Abgrund. War der Zusammenbruch über Kant nur die unvermeidliche Lösung aus den Kleist nicht gemäßen Denkformen des Idealis-

mus[46]), so bedeutet das Scheitern am „Guiskard" die vollkommene Verzweiflung an der eigenen Substanz und an der noch möglichen äußeren Wiederbewährung. Denn wie die Briefe zeigen, erwartete Kleist vom „Guiskard" wieder zweierlei: eine neue Gründung seines durch Kant erschütterten Lebensgefühls und einen großen äußeren Erfolg, wie ihn die begeisterte Anerkennung Wielands ahnen ließ. Gelang ihm das erste nicht, so war auch das zweite unmöglich. Um die Lösung eines nur artistischen Problems hätte er nicht bis zur Erschöpfung gerungen. Es kam nicht auf das „Dichten können" allein an, sondern auf die neuen Quellen, aus denen die Dichtung floß[47]). Die „Familie Schroffenstein", das Werk des an allem verzweifelnden Ich, hielt er seiner nicht mehr für würdig.

Wir müssen daher annehmen, daß das Kleistsche Grunderlebnis des heiligen und unerschütterlichen „Gefühls", das seit dem „Amphitryon" in seinen Schöpfungen lebt, noch nicht vollendet war und daß aus diesem Grunde der „Guiskard" Fragment blieb. Da aber nur aus diesem Erlebnis des „Gefühls" späterhin die politische Haltung Kleists gedeutet werden kann, müssen wir uns hier verbieten, nach ihr zu fragen.

Die politische Motivik zeigt insofern eine gewisse einheitliche Richtung, als wiederholt ein Verhältnis des gegenseitigen Vertrauens — für Kleists Dramatik des „Gefühls" später das bezeichnende Moment — vom Politischen her bedroht wird. So spricht Armin dem Abälard das Vertrauen des Volkes aus (im 6. Auftritt), warnt ihn aber, es durch falschen Ehrgeiz zu untergraben; Guiskard steht in einem doppelt gespannten Vertrauensverhältnis, einmal zum Volk, dem er seine Krankheit und anscheinend auch seine ehrgeizigen Pläne in Byzanz verheimlichen will, andererseits zu seiner Tochter, der rechtmäßigen Erbin des byzantinischen Reiches. Sein Vertrauensverhältnis zu Abälard ist wohl schon entscheidend gestört. — Aber das alles deutet nur eine Richtung an und läßt keine eindeutige Lösung zu. Was die äußere Form anbetrifft, so ist die Rolle des Volkes von einzigartigem Interesse. Es ist der erste Versuch des deutschen Dramas, das Volk als handelnde Masse cho-

46) Wie Fricke, „Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist", S. 28 f. überzeugend dargetan hat.

47) Vgl. auch Fricke, a. a. O., S. 61.

risch auf die Bühne zu bringen. Goethe sieht das Volk (im „Egmont") als eine Vielheit einzelner Erscheinungen, und Schillers Chöre in der „Braut von Messina" verdanken ihr Dasein formalästhetischen Erwägungen; im „Tell" kann man von einer chorischen Gestaltung des Volkes nicht sprechen. Nur im „Guiskard" tritt die Volksmasse in ihrer Gesamtheit als handelnde Person auf, nur hier wird der Chor zum rein dramatischen Instrument, das vielleicht entscheidend in die Handlung eingreifen sollte. Hier ist auch die Sprache mit wahrhaft chorischen Rhythmus behandelt; das „Vorspiel" und der fünffach gestaffelte Entsetzensruf des Volkes im siebenten Auftritt sind musikalisch aufgebaut, indem sie wenige Motive, hier den Pestschrecken, dort das Entsetzen über die Krankheit des Herzogs, rhythmisch und registermäßig abwandeln und steigern. Die Bedürfnisse eines neuen völkischen Theaters sind hier vorausgeahnt, das für die Freilichtbühne das chorische Element in dramatischer Bewegung unbedingt braucht.

In der „Penthesilea" vollzieht sich, nach den ersten Anläufen des „Amphitryon" und des „Zerbrochenen Kruges", jene Festigung der inneren Existenz, um die Kleist im „Guiskard" vergeblich gerungen hatte.

Die Interpretation der „Penthesilea" hat auszugehen von Penthesileas Stellung als Königin der Amazonen[48]). Penthesilea hat die uralte Tradition des Amazonenstaates zu wahren, das Gesetz der Tanais. Ihre ganze Existenz, ihre Verbundenheit mit ihrem Volk hängt daran. Das Gesetz der Tanais ist in der Stunde der bittersten Not aus der berechtigten Notwehr beleidigter Frauen entstanden. Jetzt aber ist es zur Willkür erstarrt; es erhält seine Berechtigung nicht mehr aus der Bewältigung der realen Situation, sondern aus der Verewigung seines formalen Anspruchs. Das ist um so unheilbringender, als es in einer krampfhaften Aufwallung wider die Natur geschaffen wurde, wie es Penthesileas Erzählung von der Selbstverstümmelung der Tanais erkennen läßt. Und die Natur muß

48) Im Anschluß an die maßgebenden Deutungen von Meyer-Benfey, „Das Drama Heinrich von Kleists"; Petsch, „Die Entwicklung des tragischen Problems in der dramatischen Dichtung Heinrich von Kleists" und Fricke a. a. O.

stets von neuem vergewaltigt werden, um das Gesetz aufrechtzuerhalten. Jede Amazone erfährt das, wenn sie den im Kampf errungenen Geliebten wieder ziehen lassen muß. Aber sie beugen sich immer wieder unter die Bande des Gesetzes. So ist auch Penthesilea dem Gesetz ihres Staates ergeben; sie kann es nicht rechtfertigen, aber sie nimmt es hin, denn es quillt „fern aus der Urne alles Heiligen" (Bd. 1, S. 335). Kleist wußte um die ungeheure, erhaltende, aber auch tötende Macht der Tradition.

Diese unbedingte Abhängigkeit Penthesileas von dem Gesetz ihres Staates muß man sich voll vergegenwärtigen, wenn man die unausweichliche Notwendigkeit der Katastrophe verstehen will. Denn ebenso heilig wie das Gesetz der Tanais und das Heil ihres Volkes ist Penthesilea ihr Gefühl; dieses Gefühl darf man nicht als ein jugendlich unüberlegtes Sichhinwegsetzen über die Gesetze des Staates auffassen. Die Formel „Kampf zwischen Pflicht und Neigung" paßt auf den Konflikt der „Penthesilea" nicht; was sie Achill gegenüber empfindet, ist nicht eine Neigung, sondern die Gewißheit, in ihm erst die Erfüllung ihrer Persönlichkeit gefunden zu haben. Sie ist dazu prädestiniert, mit dem Gesetz des Amazonenstaates zusammenstoßen, denn in ihr lebt mit unwiderstehlicher Gewalt das Gesetz, zu lieben. Wichtig ist für unsere Frage nur der Ausgang. Penthesilea sagt sich vom Gesetz der Amazonen los und folgt ihrem Gefühl, aber sie hat gleichzeitig sich selbst vernichten müssen, denn Achill hat die schicksalhafte Fesselung ihres Gefühls an Volk und Staat nicht ernst genommen.

Dieses politische Motiv, Penthesileas Bindung an den Staat, ist also als selbstverständliche Grundlage geblieben, aus der sich der dramatische Vorgang entwickelt. Kleist hat einen Staat dargestellt, der die Willkür selbst ist und durch einen großen, zu seiner Persönlichkeit erwachten Menschen als erstarrt erkannt und verneint wird. Über die Verneinung des Staates führt der Weg zur Vollendung der Persönlichkeit, aber auch zur Vernichtung der Existenz, denn dieser Staat ist nun einmal die Bedingung, unter der Penthesilea zur Welt geboren ist. Hier ist die Spannung von Ich und Staat als unlösbare tragische Antimonie gestaltet; wir dürfen also nicht die Verherrlichung eines hemmungslosen Individualismus herauslesen, sondern müssen uns den nicht willkürlichen, aber tragisch

notwendigen Charakter des Konfliktes vor Augen führen. Daß aller Glanz dichterischer Verklärung auf dem sich im Tode befreienden Individuum liegt, bedeutet nicht eine absolute Verneinung jeder Staatsidee, sondern ist Ausdruck der inneren Situation des Dichters, der mit dieser Dichtung überhaupt erst seine Persönlichkeit vollendete.

Hier eine prinzipielle Ansicht über den Staat auszusprechen, lag gar nicht in Kleists Sinne. Der Staat der Frauen bleibt doch allzusehr im Bereich des Sagenhaften und Unwirklichen, und Kleist hätte sein Verhältnis zum Staat, bei dem es ihm auf eine absolute Entscheidung ankam, niemals in dieser mythischen Form symbolisiert. Der Staat bleibt im Hintergrunde, eine ganz ernst genommene, aber unverstandene, unheimliche Wirklichkeit.

II. Die Hermannsschlacht.

In der Gefangenschaft auf Fort Joux arbeitete Kleist an der „Penthesilea". So stark war die Spannung seines Inneren auf das Werk gerichtet, das ihm Reife und Vollendung seines Selbst brachte, daß die Störungen und Schikanen der Gefangenschaft dem sonst so leicht Gereizten wenig anhaben konnten. Das Wort vom Blitz des Schicksals, der den nicht treffen könne, der es fest im Herzen bewahre, wird Wirklichkeit.

Es folgt die Zeit in Dresden, belebt von den kühnsten Hoffnungen auf Ruhm und Ansehen. Jetzt drängt ihn stärker denn je das Verlangen, sich wieder würdig zu bewähren vor den Augen der Welt. Der „Phöbus" soll zur ersten literarischen Zeitschrift Deutschlands werden. Selbst die Not des Vaterlandes scheint ganz vor diesem großen Anliegen zurückzutreten. Aber es scheint nur so — als schon nach einem Jahr der „Phöbus" wieder eingeht, kommt Kleist leicht darüber hinweg. Es bereitet sich in ihm jene Stimmung vor, in der er einige Monate später, als der Krieg in Österreich im Gange ist, schreibt: „... es ist nur ein Gegenstand, über den der Deutsche jetzt zu reden hat" (An Collin, 13. VI. 1809). Er begreift die Forderung, die die Stunde an jeden Deutschen stellt, mit besonderer Beglückung. Nicht mehr allein, gegen eine Welt des Unverstandes ankämpfend, sondern gehoben von dem Strom einer anschwellen-

den Volksbewegung kann er dem Gefühl folgen, das ihn mit heiliger Bestimmtheit treibt. Das Ich, seiner ewigen Bestimmung gewiß, fühlt, daß diese Bestimmung es in die Gemeinschaft zurückführt. „Man muß sich mit dem ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sei, in die Waage der Zeit werfen..." schreibt er an Collin (20. IV. 1809). Die „Hermannsschlacht" was das Gewicht, das Kleist in die Waage der Zeit zu werfen gedachte. Aus diesem Brief an Collin geht deutlich hervor, daß sie eine ganz reale politische Aufgabe hat: die Deutschen von der Bühne herab zur Erhebung gegen Napoleon aufzurufen. Man war jedoch in Wien anscheinend zu ängstlich, um eine solche Brandfackel leuchten zu lassen.

So war Kleist die Möglichkeit genommen, als Dichter für die deutsche Erhebung zu kämpfen; alle anderen deutschen Bühnen bewachte die französische Zensur. Da verläßt er Dresden und „wirft sich in den Strom der Begebenheiten" (An Ulrike, 17. VII. 1809). Er sucht den politischen Einsatz, der ihm als Dichter versagt ist, unmittelbar in der Journalistik und im Nachrichtendienst[49]). Es ist der deutlichste Beweis, daß Kleists Lebensproblem nicht mehr ein Problem des Denkens, sondern ein Problem der Tat war, daß es ihm unmöglich war, die Gesinnung des handelnden Menschen von Tat und Erfolg unabhängig als ideelle Kategorie zu werten. So stehen wir vor der Tatsache, daß ein bedeutendes Werk der deutschen Literatur nicht einem ästhetischen, sondern einem politischen Willen sein Dasein verdankt. Die „Hermannsschlacht" ist ein Tendenzdrama im einfachsten und größten Sinne des Wortes. Da es aber unsere Aufgabe ist, dem nachzuspüren, was der Dichter eigentlich „gemeint" hat, müssen wir in erster Linie den politischen, in zweiter Linie den ästhetischen Willen des Dichters interpretieren.

---

49) Vgl. Kleists Brief vom 25. V. 1809 an einen unbekannten Empfänger, dazu den Artikel von J. Körner in „Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung" Innsbruck 1920, 38. Bd. S. 631, „Heinrich von Kleist und C. F. v. d. Knesebeck in Österreich", der auf Grund neuer Aktenfunde Kleists Tätigkeit im Nachrichtendienst sicher macht.

Wie wird die Fülle der pragmatischen Ereignisse der politischen Tendenz dienstbar gemacht? Das politische Motiv, das der Dichtung zu Grunde liegt, ist die Befreiung eines Volkes von fremder Gewaltherrschaft. Es ist dargestellt an einem der bekanntesten Ereignisse der nationalen Geschichte, das auf eine Situation zugespitzt ist, die der des Jahres 1809 gleicht: Germanien (Deutschland) befindet sich unter der Herrschaft der Römer (Franzosen) und muß befreit werden. Kleist legt keinen Wert auf die Darstellung historischer Verhältnisse, der Stoff dient nur der Vergegenwärtigung der aktuellen politischen Lage. Das wird besonders deutlich durch die historisch gar nicht begründete Rolle Marbods, der nach der damaligen Auffassung Kleists Preußen verkörpern soll, wie Hermann an Österreich denken läßt. Die Widerstände, die der Befreiung in der Dichtung entgegenstehen, sind ebenfalls deutlich auf die politische Wirklichkeit der Franzosenzeit bezogen. Die Uneinigkeit der germanischen Fürsten tritt schon in der ersten Szene in Erscheinung. Aristan, der abgefallene Ubierfürst, wurde als das Abbild eines Rheinbundfürsten erkannt. Dahlmann, Kleists Reisegenosse in Österreich, bezeugt, daß damals jedermann wußte, mit Aristan sei König Friedrich von Württemberg gemeint[50]). Wie der germanische Fürst Thuiscomar von den Römern, so wurde Preußen 1805 von Napoleon betrogen. Es wahrte peinlichste Neutralität, während das französische Heer ruhig seinen Weg durch das preußische Ansbach nahm, um die Österreicher besser angreifen zu können[50]). Die unfruchtbare Geheimbündelei, die in Preußen herrschte (den Tugendbund), zeichnet Kleist in den Versen:

> Die Schwätzer, die! Ich bitte dich;
> Laß sie zu Hause gehen,
> Die schreiben, Deutschland zu befreien,
> Mit Chiffern, schicken mit Gefahr des Lebens
> Einander Boten, die die Römer hängen,
> Versammeln sich im Zwielicht ... (Bd. 1, S. 166).

Gegenüber diesem Verschwörertum drängt Kleist auf die Tat des großen Volksführers. Von Hermann und Marbod, Österreich und Preußen, muß die Erhebung ausgehen. Es ist nicht möglich,

50) Bd. 2, S. 252, Anmerkung zu Vers 11 und Vers 29 ff.

in einer „munteren Schlacht" den Feind aus dem Lande zu jagen (die tollkühnen Erhebungen Schills und Dörnbergs sollten das bestätigen), nur durch eine gewaltige Aufbietung aller Kräfte kann das große Werk gelingen. Diese mächtige Konzentration kann nur das Werk zweier großer Fürsten sein. Und wie Hermann das Mißtrauen zwischen sich und Marbod selbstlos und vertrauend überwindet, so fordert Kleist damit die beiden Großmächte Deutschlands auf, alle Reibungen um der Befreiung willen zu vergessen. Dabei ist er so klug, die Frage der Hegemonie in Deutschland, die sich dabei natürlich ergeben mußte, durchaus in der Schwebe zu lassen. Die letzte Szene weist nur darauf hin, daß das schwierige Problem in brüderlichem Einverständnis gelöst werden muß.

In der Führung des Kampfes predigt Kleist brutale Rücksichtslosigkeit. Hermann ist das Muster eines Realpolitikers, der List und Verstellung nicht scheut, um sein großes Ziel zu erreichen. Da es die Befreiung seines Volkes gilt, empfindet er keine Skrupel und schilt auf die „deutschen Uren", die der Verstellung nicht fähig sind. Jedes Mittel ist ihm recht, um das Volk gegen die Römer aufzuhetzen. Wir erinnern uns an den Freiherrn vom Stein, der auf jeden Fall in der Nation „das Gefühl des Unwillens erhalten" wollte über die französische Bedrückung[51]). Als ein Verbrechen an der Sache des Volkes geißelt Kleist die verderbliche deutsche „Objektivität", die es nicht über sich bringen kann, den menschlich achtenswerten Feind zu vernichten, da sie ihn nur als Einzelwesen und nicht als Glied einer Gemeinschaft denken kann. Das zeigt die Todeszene des Septimius Nerva.

Man muß bei dieser politischen Lehre des Inhalts auf den ungemein nüchternen politischen Sinn Kleists hinweisen. Er hält sich fern von romantischer Kriegsschwärmerei, unterschätzt die Schwere der Aufgabe nicht und zeigt mit unerbittlicher Klarheit die Fehler und Schwächen des eigenen Volkes wie die Schwierigkeiten der politischen Lage. Was das im Deutschland von 1808 bedeutete, beleuchtet am besten das zeitgenössische Urteil einer Ausländerin über den politischen Sinn der Deutschen. Madame de Staël schreibt in ihrem 1810 erschienenen Buch: «De l'Allemagne» im Anschluß

51) Zitiert nach Bd. 2, S. 256, Anm. zu Vers. 900.

an ihre Würdigung des deutschen Idealismus: «... nulle théorie abstraite n'est assez efficace pour donner à une nation de l'énergie... L'esprit militaire et l'amour de la patrie... existent à peine chez les Allemands pris en masse... Il y a très peu d'hommes en Allemagne qui sachent seulement écrire sur la politique»[52]). Die „Hermannsschlacht" ist eines der wenigen Dokumente, die wir ihr entgegenhalten können.

So bietet das äußere Gewand der „Hermannsschlacht" den denkbar größten Gegensatz zum „Tell". Schillers sorgfältige Schilderung der Schweizer Volksindividualität findet hier kein Gegenstück. Die germanische und römische Welt sind nur in ganz vagen Umrissen hingesetzt; sie erhalten ihren Wirklichkeitsgehalt allein aus der Beziehung auf die aktuelle politische Situation. Nur aus dem Verhalten der Germanen gegenüber der römischen Invasion erkennt man in ihnen die Deutschen von 1809. Auch die Römer sind zunächst nur von der politischen Situation aus als die Eroberer und Unterdrücker gekennzeichnet, ohne daß ihr menschlicher Wert dadurch entscheidend beeinträchtigt würde, da sie nicht, wie Geßler, als Gegenspieler ideeller Mächte auftreten. Die politische Lage wird also nicht erst in einem größeren Zusammenhang sinnvoll, wie im „Tell" durch die Beziehung auf einen Idealzustand der Menschheit, sondern sie ist selbst Anfang und Ende, Mittelpunkt und letzter Sinn des Dramas. Demgemäß wird auch die Handlung nicht von der Idee her gelenkt, sondern allein von Hermann, dem politischen Führer, der sich für das Volk verantwortlich fühlt. Damit nähern wir uns der Frage, in welchem Verhältnis Tendenz und Kunstform stehen.

Es hieße auch hier die schöpferische Absicht des Dichters vollkommen verkennen, wollten wir sein Werk nur nach einem literaturwissenschaftlichen Formbegriff beurteilen. Dieser allgemeine Formbegriff des Dramas kann nur insofern als Maßstab dienen, als das Werk seiner äußeren Bestimmung nach als Bühnendichtung darunter gehört und als uns die Abweichungen wieder über die besondere Absicht des Dichters aufklären können.

---

52) Madame de Staël, „De l'Allemagne" Paris 1879, 3. Teil, Kapitel 11, S. 488 ff.

Der historische Stoff der „Hermannsschlacht" ist in keiner Weise für die dramatische Form besonders geeignet. Wie alle großen Volkskämpfe, der Kampf der Griechen vor Troja, der Burgunder gegen die Hunnen, verrät auch hier der breite Strom der Ereignisse, der durch einzelne, stark erregte, aber nicht organisch sich entfaltende Szenen belebt wird, mehr Eignung für epische Formen. Schon die Wahl der Dichtungsgattung ist also durch politische, nicht durch ästhetische Gesichtspunkte beeinflußt. Kleist konnte eine große Wirkung auf das Volk nur von einer Bühnendichtung erwarten. Dies Drama war eine Gemeinschaftsdichtung im höchsten Sinne, es gehörte vor die versammelte Volksgemeinde.

Nun ist das Drama seinem Wesen nach durchaus zwiespältig, d. h. es empfängt sein Leben aus dem Spiel gegeneinander kämpfender ebenbürtiger Kräfte, aus tiefgreifenden Umschlägen der Handlung. Kleists Ziel war aber vor allem, die Vertreibung der Römer aus Germanien beispielhaft darzustellen. Die pragmatische Handlung mußte ohne tiefe Brüche und Katastrophen auf ihr Ziel losgehen und es erreichen, wenn sie beispielhaft wirken sollte. Wäre nicht der deutsche Spießer — denn auf eine möglichst breite Wirkung mußte Kleist ausgehen — wieder mit dem Gedanken „so kann es uns gehen" in sein Haus zurückgekehrt, wenn er eine wahrhaft tragische, umschlägliche Handlung gesehen hätte? Daher setzt die Befreiungshandlung, nachdem im ersten Akt die Schwere der Lage dargestellt worden ist, im zweiten Akt mit Hermanns scheinbarem Eingehen auf Ventidius' schlaue Pläne sofort kräftig ein, strebt nach dem retardierenden Einrücken der Römer durch Marbods Entschluß im vierten Akt mit großer Eile vorwärts und erreicht ohne wahren dramatischen Umschlag im fünften Akt ihr Ziel, die Vertreibung des Feindes, damit im besten Sinne beispielhaft für die vorzubereitende deutsche Erhebung. Den dramatischen Umschlag, den das historische Schicksal Hermanns bot (seine spätere Ermordung durch die eigenen Verwandten) hat Kleist offenbar mit Absicht nicht benutzt, obwohl ihm Klopstock darin voraufgegangen war. Er hätte damit in Hermann einen wahrhaft tragischen Helden gewonnen, aber daran lag ihm augenscheinlich nichts. Es ist eine Gemeinschaft, um die es geht, wie es Kleist mit seinem Aufruf „Was gilt es in diesem Kriege?" den Deutschen einhämmern wollte. Nun ist aber das

Drama eine durchaus monarchische Kunstform und fordert den überragenden Einzelmenschen als Mittelpunkt. Ein ganzes Volk kann nicht im eigentlichen Sinne der Held eines Dramas sein, es muß repräsentiert werden. Dieser Repräsentant war für Kleist Hermann, aber er wollte und durfte ihn nicht zum tragischen Helden machen. Ein tragischer Held konnte nie in dem von Kleist geforderten Sinne politisch beispielhaft wirken. Aber daß selbst eine schauspielmäßige Gestaltung des Helden, etwa in der Art des „Wilhelm Tell", vermieden ist, zeigt noch deutlicher, daß Kleist den Vorgang vom Volksschicksal, nicht vom Einzelschicksal her konzipiert und daß daher die ästhetische Kategorie des Dramas nicht zureicht. Da sich eine poetisch reine Form dem politischen Willensgehalt nicht fügte, opferte Kleist sie zu Gunsten der politischen Wirkung. Die Stunde forderte das Primat des Politischen über das Ästhetische.

Es bleibt uns jetzt zu zeigen, wie das Werk trotz dieser Anpassung von Form und Inhalt an realpolitische, nicht poetische Forderungen dichterische Höhe gewahrt hat.

Zunächst ist wichtig, wie Kleist den Aufruf zum Freiheitskampf begründet. In der dritten Szene des ersten Aktes versuchen die germanischen Fürsten den anscheinend widerstrebenden Hermann von der Notwendigkeit einer Erhebung zu überzeugen. Sie alle wollen für irgend ein materielles Gut kämpfen; ihre Besitzungen, ihr Vieh, ihre Habe sind ihnen alles. Ihnen stellt Hermann sein trotziges Wort entgegen, daß „alles zu verlieren bloß die Absicht ist" (Bd. 1, S. 128). Nur der Mann ist ihm recht, der mit ihm kämpft, obwohl er keine irdischen Güter mehr retten zu können glaubt; denn das Gut, um das Hermann kämpfen will, ist ein unmittelbar von Gott verliehenes: die Freiheit. Freiheit ist ihm nicht nur die äußere Souveränität; frei ist ein Volk, das nach seiner Würde und seinem Wert geachtet und als gleichberechtigt anerkannt wird. Was Hermann die Herrschaft des Römers vor allem verhaßt macht, ist dessen Unfähigkeit, ein fremdes Volkstum anzuerkennen:

> .... jener Latier, beim Himmel,
> Der keine andere Volksnatur
> Verstehen kann und ehren als nur seine. (Bd. 1, S. 128/29).

Der Deutsche ist für den Römer nur „eine Bestie, die auf vier Füßen in den Wäldern läuft" (Bd. 1, S. 153). Daher ist für Hermann der Kampf um die Freiheit im wahrsten Sinne eine religiöse Pflicht. Hier scheint sich Kleist mit Schiller zu berühren, denn auch im „Tell" wird der Kampf für die Volksbefreiung geheiligt, weil er als identisch mit dem Kampf der Menschheit um eine schönere Erfüllung des Ideals angesehen wird. Dabei darf aber nicht übersehen werden, wieviel enger Kleist diese religiöse Pflicht wieder an die politische Situation anschließt. Wenn ihm der Latier vor allem deshalb verhaßt ist, weil er „keine andere Volksnatur verstehen kann und ehren als nur seine", so trifft er damit allerdings eine Sonderart romanischen und besonders französischen Geistes[53]); Kleists religiöse Forderung geht also von der ganz ernst erfaßten Wirklichkeit des Tages, nicht von der überrealen, allgemeingültigen Idee aus.

Wie vollkommen sich Hermann bewußt ist, für eine im tiefsten Sinne notwendige Aufgabe zu kämpfen, können wir aus seiner Haltung gegenüber dem Boten Luitgar schließen (Bd. 1, S. 145/46). Er weiß, daß seine Tat menschlichen Zufälligkeiten nicht ausgesetzt sein kann. Man darf das nicht als schwärmerische Unvorsichtigkeit auslegen; es soll nur zeigen, wie er sich mit seiner Existenz für eine Sache einsetzt, die sein Gefühl als heilige Aufgabe erkannt hat. Scheitert er, dann war sein Gefühl falsch, dann ist an seiner irdischen Existenz nichts mehr gelegen. Dieses Vertrauen auf sein Gefühl begründet sein politisches Führertum — das Problem des „Prinzen von Homburg" kündet sich an! Vertrauen soll herrschen zwischen ihm und Marbod, Vertrauen verlangt er von den germanischen Fürsten. Unbedingtes Vertrauen, das der Beweise spottet, ist das Zeichen der völkischen Gemeinschaft. Hier enthüllt sich die innere Möglichkeit für Kleist, das Drama untragisch zu gestalten: das in der „Penthesilea" umkämpfte „Gefühl" findet sich gesichert in einer Welt des Vertrauens. Dem Feinde gegenüber gilt dieses nicht; sein Vertrauen darf, ja muß man täuschen, wenn

53) Zahlreiche Gespräche haben den Verfasser gelehrt, daß noch heute die nationalsozialistische Auffassung, durch den rassischen Nationalismus auch anderen Volksindividualitäten gerecht werden zu können, dem Franzosen schwer eingeht, weil er gemäß seiner eigenen Anlage darin immer nur ein Mittel zur alleinigen Verherrlichung der „deutschen Rasse" erblickt.

er es einem anträgt, wie Varus dem Hermann. Der Feind steht außerhalb der sittlichen Welt, nicht weil er ein allgemeines Sittengesetz verletzt hätte (wie etwa Geßler); sondern weil das Kleistische Vertrauen, als Fundament der sittlichen Welt, nur in einer völkischen Gemeinschaft entstehen kann. Ihr gehört der Feind nicht an, ja er sucht sie gerade zu zerstören. Deshalb wird er bekämpft — ohne Rücksicht auf ein allgemeines Sittengesetz. Im übrigen weiß Kleist die fremde „Vertrauensgemeinschaft" (wie man „Volk" hier übersetzen könnte) durchaus unparteiisch zu zeichnen (s. S. 85).

So verstehen wir, daß es Kleist gelang, die politische Tendenz, der sein Werk dienen sollte, doch poetisch zu begründen. Er empfand die Forderung der Zeit in ihrer über die aktuelle politische Bedrängnis hinausgehenden Bedeutung. Alles, was an realen Begründungen für den Freiheitskampf vorgebracht werden konnte, schaltete er von vornherein aus. Vermögen wir uns vorzustellen, daß die „Hermannsschlacht" ein ähnlich hochwertiges dichterisches Gebilde wäre, wenn es Kleist zum Beispiel unternommen hätte, den Freiheitskampf mit dem Ruf nach irgendwelchen verlorenen Ländern oder Provinzen zu predigen? Die Versuchung dazu lag nahe genug. Preußen war nach dem Frieden von Tilsit 1807 durch ungeheure Gebietsabtretungen so zerrissen worden, daß es auf die Dauer kein lebensfähiges Staatsgebilde mehr sein konnte. Doch so wichtig einem Politiker diese Dinge sein mochten, der Dichter mußte sein Werk tiefer wurzeln lassen. Ihm war sein Volk eine heilige Persönlichkeit, deren Würde und Freiheit angetastet waren. Nur das Gefühl einer das Innerste bedrohenden Zerstörung konnte ihn im Reich des Poetischen zu einem Haßgesang der Vernichtung berechtigen, wie es die „Hermannsschlacht" werden sollte. Das deutsche Volk sollte sich im völkischen Vertrauen finden, sich seiner Entweihung bewußt werden und sie mit Entschlossenheit rächen; das war ein tief poetischer, innerer Vorgang. Allerdings eignete sich die eigentliche Befreiungshandlung nicht dazu, ihn in echt dramatisch-umschläglicher Weise darzustellen. Hermann, der durchaus in diesem Gefühl der Erniedrigung seines Volkes lebt, hat es, da er vorbildlich wirken sollte, durch den befreienden Entschluß zur Tat schon zu Anfang des Dramas überwunden. Daher machte Kleist den inneren Vorgang, der eigentlich dem Ganzen zu Grunde

liegt, nur in dem Nebenstrang der Thusnelda-Handlung sichtbar. Thusnelda muß Ventidius auf Hermanns Geheiß Entgegenkommen zeigen, obwohl es ihr widerstrebt, mit einer Seele zu spielen. Sie glaubt, in ihm eine aussichtslose Leidenschaft erweckt zu haben, und bittet Hermann sogar um sein Leben. Umso tiefer empfindet sie die Beleidigung, als sie den aufgefangenen Brief an die Kaiserin liest. Sie hat Ventidius Vertrauen geschenkt und gleichsam ihr Gefühl vor ihm entblößt und muß jetzt erfahren, daß dieser Römer sie für seine Zwecke benutzen will, ohne selbst berührt zu sein. Sie ist ihm nur ein besonders wertvolles Beutestück, daher ist ihre erste Empfindung die der tiefsten Scham, der Schändung. Sie hat das Gefühl, sich reinigen zu müssen. „Arminius' will ich wieder würdig werden" (Bd. 1, S. 194). Nur so ist ihre furchtbare Rache zu verstehen.

Die ganze Bedeutung der Thusnelda-Handlung enthüllt sich dann in jener Beziehung zum Hauptgeschehen des Dramas. Es handelt sich auch hier um „eine Befreiung einer Deutschen von römischer Umgarnung", wie Meyer-Benfey es ausdrückt[54]). Es muß jedoch noch viel stärker, als Meyer-Benfey es hier tut, darauf hingewiesen werden, daß es sich für Kleist bei der Unterdrückung des deutschen Volkes nicht nur um eine äußere, „militärisch-politische" Tatsache handelt, die durch die Thusnelda-Handlung ins Psychologische übersetzt wird. Vielmehr zeigt Thusneldas Schicksal gerade wieder, daß an der Volksbefreiung das Militärische und Politische nur Mittel zum Zweck sind. Hermanns Haltung gegenüber den Fürsten wird dadurch noch einmal unterstrichen. Wesentlich ist, daß das deutsche Volk durch die Römer in seiner inneren Würde angetastet wird. Thusneldas Geschick zeigt, daß jedes dem Feinde geschenkte Vertrauen verschwendet ist. Nur so können wir die Wildheit des Rachegefühls verstehen, die Hermann und Thusnelda beseelt; nur dann können wir uns die poetischen Wurzeln des Werks vergegenwärtigen. Sie gehen hinab in beide Handlungen des Dramas und verbinden sie untereinander, nur daß sie in der Thusnelda-Handlung dramatisch-umschläglich gestaltet werden. Hier finden wir im vierten Akt den Umschlag, der in der Haupthandlung nur äußerlich, fast zufällig motiviert werden kann. Die Katastrophe der Thusnelda-Handlung ist dann an die Stelle der Schlacht im Walde ge-

54) Meyer-Benfey, a. a. O., Bd. 2, S. 234.

setzt, die uns doch niemals die starke Erschütterung bringen könnte, die wir jetzt zur Lösung verangen.

III. Prinz Friedrich von Homburg.

Nach dem Zusammenbruch des österreichischen Befreiungskrieges verschwindet Kleist für einige Monate aus unseren Augen; wir wissen nur, daß in dieser Zeit der „Prinz von Homburg" entstanden sein muß. Obwohl Kleist die Niederlage Österreichs äußerlich und innerlich dem Zusammenbruch nahe gebracht hatte (vgl. seinen Brief an Ulrike, 17. VII. 1809), fand er in dieser Zeit die Kraft, sein größtes Drama zu schreiben. Jene Gewißheit, die ihm die Volkserhebung gebracht hatte, daß das Ich zurückfinden könne zur Gemeinschaft des Volkes in einer Zeit, wo es wieder auf die spontane Kraft der Herzen ankam, ließ ihn auch sein Verhältnis zum Staat in neuem Lichte sehen. Jetzt aber ist dieser Staat nicht mehr, wie in der „Penthesilea", eine tote Formel oder ein „Mythologum", sondern der preußisch-brandenburgische Staat und sein Volk. Denn obwohl in dem ganzen Drama kaum vom Volk die Rede ist, wird es in einer Gestalt wie Kottwitz sehr stark spürbar. Selbst der „Hermannsschlacht" fehlt diese Dichte der Atmosphäre. Auf germanische Echtheit kam es natürlich gar nicht an, und eine wirklich deutsche Atmosphäre konnte Kleist nicht geben, für sie kämpfte er ja erst. Als rein seelisches Zeichen der völkischen Verbundenheit hatten wir nur das Vertrauen erkannt. Hier aber weht märkische Luft und damit ist schon eine Atmosphäre des Vertrauens gegeben.

Der Grundkonflikt des „Prinzen von Homburg" ist ein Gegensatz von Persönlichkeit und Staat. Es ist zunächst zu untersuchen, wie dieses politische Grundmotiv die Form des Dramas beeinflußt hat, in welcher Weise der äußere und vor allem der innere Vorgang von hier aus bewegt wird. Das Problem des Dramas kann — ähnlich wie in der „Hermannsschlacht" — als einer aktuellen politischen Lage entnommen angesprochen werden, da hier ein preußischer Dichter sein Verhältnis zum preußischen Staat seiner Zeit an einem Stoff aus der preußischen Geschichte darstellt. Es ist hier jedoch von einer politischen Tendenz keine Rede und das politische Grund-

motiv wird in seiner rein poetischen Wirkungskraft benutzt; es erhält seine Bedeutung aus dem absoluten Zusammenstoß menschlicher Wertungen im Bereich des Politischen — wobei die Wirklichkeit, um die es sich handelt, zunächst immer eine eminent preußische bleibt.

Die erste Szene faßt als symbolisches Vorspiel die noch unentfaltete Problematik des Dramas in einem Akkord zusammen. Sie soll vor allem den Prinzen in vollkommener Ichbefangenheit zeigen; der Kurfürst aber ahnt schon seinen späteren Zusammenstoß mit Homburg voraus: „Ich weiß, was dieses jungen Toren Brust bewegt ..." (Bd. 1, S. 230). Damit wird das politische Grundmotiv angedeutet, das hier also schon die erste dramatische Ballung und Entladung bewirkt, die allerdings durch die Traumsphäre des Vorspiels noch gedämpft bleibt. Sie wirkt aber in echt dramatischer Weise auf die nun erst voll einsetzende pragmatische Handlung ein durch das äußere Mittel des Handschuhs. So werden in der Paroleszene sogleich die kämpfenden Grundkräfte des Dramas erkennbar: die vollkommene Ichbeschränktheit des Prinzen und die an ihn herantretende politische Forderung. Beide Kräfte wirken sich jedoch nur in einer rein pragmatischen, fast lustspielmäßigen Situation aus. In der zweiten Szene des nächsten Aktes bricht das politische Grundmotiv wieder in einer dramatischen Entladung durch. Der Prinz befiehlt den Angriff und setzt sich über die ihm vorgehaltene Order mit Heftigkeit hinweg. Der Konflikt ist immer noch begrenzt auf die militärische Sphäre, wächst jedoch in seiner realen Bedeutung an, denn es geht um den Gewinn der Schlacht. In den folgenden Szenen, die den Sieg des Prinzen und seine erfolgreiche Werbung um Natalie bringen, gelangt dieser auf den Gipfel seiner selbstischen Entwicklung. Am Ende des zweiten Aktes folgt dann die bisher stärkste dramatische Entladung, die Verhaftung des Prinzen. Hier weist das politische Grundmotiv zum ersten Mal deutlich auf ideelle Tiefengründe hin. Der Kurfürst will, daß dem Gesetz Genüge geschehe — der Prinz sieht im Gegenteil nur den errungenen Erfolg und erblickt in dem Befehl des Kurfürsten einen Akt tyrannischer Willkür. Seine individualistische Haltung beginnt sich immer mehr zu verkrampfen, bis der Verkrampfung in der Todesfurchtszene der Niederbruch folgt. Hier erfährt

die Linie des inneren Vorgangs ihren stärksten Absturz, zugleich wird damit aber der Grundkonflikt noch einmal kräftig erneuert und zwar auf viel breiterer Grundlage. Es beginnen die Bemühungen Nataliens um die Begnadigung des Prinzen, die mit dem Gnadengesuch der Offiziere zusammentreffen. Im fünften Akt steht daher die Armee dem Kurfürsten in einer Haltung gegenüber, die von der des Prinzen am Ende des zweiten Aktes zwar graduell, aber nicht prinzipiell verschieden ist. Inzwischen haben sich jedoch die verschiedenen Linien der Handlung überschnitten. Durch den Brief des Kurfürsten an Homburg wird die entscheidende dramatische Situation, der innere Umbruch des Prinzen, vorbereitet. Die fortwirkende Kraft dieses Durchbruchs der wahren Persönlichkeit wird jedoch noch nicht in vollem Umfange gezeigt; sie offenbart sich erst in der Schlußszene. Dort wird das politische Grundmotiv auf breitester pragmatischer Grundlage zu höchster realer Bedeutung entfaltet; denn es handelt sich im Grunde um eine Auflehnung der Armee gegen den Kurfürsten, der nur durch dessen überlegene Haltung und das in Wahrheit gesunde Gefüge des brandenburgischen Staates ihre Gefährlichkeit genommen wird. Die Problematik wird also nicht schon durch die Austiefung ins Ideelle und Überpersönliche, sondern erst durch die folgende Zurückwendung zur Wirklichkeit und die befreiende politische Tat des Prinzen gelöst. Sie wirkt gleichzeitig in alle Dimensionen des Dramas: sie erledigt nicht nur die im Vordergrund stehende Frage des Todesurteils, sie festigt zugleich von neuem die überragende Stellung des Kurfürsten gegenüber Volk und Armee und damit die Grundlagen des Staates und gibt endlich die Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Persönlichkeit und Staat. Die Lösung erwächst aus einer persönlichen, aber ganz absoluten Entscheidung; der politische Grundkonflikt wird in einer ideellen Sphäre gelöst, aber nur durch seine Beziehung auf reale und pragmatische Bedingungen, auf die politische Situation mit ihren näheren und weiteren Folgen. Die vordergründige Handlung läuft aus in ein Nachspiel, das offensichtlich Form und Stimmung der ersten Szene wieder aufnimmt und so das Ganze in einen Rahmen einschließt.

Die Entladungen, mit denen das politische Grundmotiv den Vorgang vorwärts treibt, liegen aber trotz ihrer verschiedenen Wir-

kungsweite alle in einer Ebene, die durch den inneren Vorgang im Prinzen bestimmt wird. Er ist der Mittelpunkt des Ganzen; wenn wir ihn daher in seiner poetischen Bedeutung erfassen, werden wir auch der politischen Haltung des Dichters begegnen.

Die Ausgangssituation des Dramas ist die entgegengesetzte wie in der „Penthesilea“[55]). Hier unterliegt die Heldin zunächst noch der entpersönlichenden Kraft des Amazonengesetzes; sie kennt sich selbst noch nicht. Den Prinzen zeigt dagegen die symbolische Anfangsszene befangen in einem Traum seiner selbst. Er lebt mit ganzer Kraft für die Erhöhung seines diesseitigen, irdischen Ich, für eine ruhm- und glanzvolle Existenz. Während in Wahrheit sein ehrgeiziges Herz mit ihm durchgeht, glaubt er der Sache Brandenburgs zu dienen. Wunsch und Wirklichkeit vermengen sich ihm in gefährlichster Weise. Auch sein Liebesgefühl ist in gewisser Weise noch leer, es scheint ohne eine notwendige, von innen her gegebene Richtung und überläßt sich dem „Zufall des Handschuhs“ — allerdings, wie sich später zeigt, einem „richtigen Zufall“. In der Zweideutigkeit des Handschuhmotivs offenbart sich eben zum guten Teil, daß das Lebensgefühl des Prinzen zwar — im Kleistschen Sinne — verwirrt, aber in seinem Kern gesund ist.

Der Prinz weiß noch nichts von einer heiligen Aufgabe seines Ich, von einer Bestimmung, die er allein der Welt gegenüber zu erfüllen hat; er spürt nur in sich die überwältigende Kraft seines Gefühls, die aber gebändigt werden muß durch die eherne Forderung der Wirklichkeit, die der Prinz noch gar nicht realisiert hat. Daher sein Verhalten gegenüber dem Kurfürsten bei seiner Gefangennahme. Hier tritt zum ersten Male die härteste Wirklichkeit, der Staat, an ihn heran, und sein Verhalten beweist schlagend, daß Staat und Fürst für ihn nicht mehr sind als eingelernte Begriffe, die er noch nicht in den Kreis seines Bewußtseins gezogen hat. Die ungeheuer verantwortungsvolle Situation des Kurfürsten einem Offizier gegenüber, der seinen Befehl auch heute wieder mißachtet hat und das als eine Bagatelle gar nicht erwähnt, versteht er nicht.

Auf dieser Grundlage erklärt sich sein Zusammenbruch, für den eine rein psychologische Deutung, die plötzliche Todesfurcht des

55) Vgl. Fricke, a. a. O., S. 178.

sonst so tapferen Mannes vor dem ruhmlosen Ende, nicht heranzuziehen ist. Dieser Zusammenbruch ist der entscheidende Beweis dafür, daß das Lebensgefühl des Prinzen verwirrt war. Im Angesicht des Todes zerfließen die Luftschlösser von Ruhm, Ehre und Liebe, und er steht hilflos vor einer unbegriffenen, grausamen Wirklichkeit. Es ist der Paroxysmus des verwirrten Gefühls, das wie ein Tier gegen die Gitter der Wirklichkeit anrennt und den Ausgang nicht findet, bis es erschöpft niederstürzt. Die einzige Stütze Homburgs „eigenen Beifall" gerechnet, und diesem fällt es wie Schuppen gewesen. Jetzt bricht dieses Gefühl zusammen, denn die Tatsachen strafen es Lügen; es bewährt sich nicht vor der Wirklichkeit, und alles, was den Prinzen sonst noch aufrecht erhalten könnte, Ruhm und Liebe, bricht gleichzeitig zusammen, denn es nährte sich aus denselben Wurzeln eines verwirrten Gefühls. In diesem Augenblick trifft ihn der Brief des Kurfürsten, der ihm zeigt, daß kein auf die Wahrung der Paragraphen bedachter Gesetzeshüter ihn zum Gehorsam unter ein Gesetz zwingen will, das seine Berechtigung nur aus seinem formalen Anspruch herleitet. Der Kurfürst hat auf Homburgs „eigenen Beifall" gerechnet und diesem fällt es wie Schuppen von den Augen. Hat er nicht immer im Vertrauen auf sein eigenes Gefühl gehandelt und geglaubt, den richtigen Weg zu gehen? Jetzt erfährt er, daß der Kurfürst die Berechtigung zu seinem Urteil nicht aus den Paragraphen des Kriegsgesetzes zog, sondern — ebenfalls aus dem Vertrauen auf sein (des Prinzen) Gefühl! Er sieht sich selbst wie in einem Spiegel; die Nichtigkeit seiner bisherigen Existenz geht ihm auf, und er erkennt die Verwirrung, in der er gelebt hat; denn da es ihn mit unwiderstehlicher Gewalt zwingt, dem Kurfürsten Recht zu geben, beweist das ja, daß sein Gefühl von sich selbst verwirrt war. Nicht an einer grausam unverständlichen Wirklichkeit ist er gescheitert, sondern an seiner eigenen Verblendung. Der Kurfürst und in ihm der brandenburgische Staat erscheinen ihm jetzt im Gegenteil wie eine Offenbarung; das Zerrbild eines tyrannischen Herrschers, von dessen guter Laune er seine Begnadigung erwartet hatte, verschwindet. Er erkennt die Größe seines vermeintlichen Gegners, und im Anblick dieser Größe findet sich sein Gefühl zu sich selbst; die vernichtende Leere der Ziellosigkeit ist geschwunden, Homburg weiß wie-

der mit unfehlbarer Sicherheit, was er zu tun hat. Er steht nicht mehr einem toten Staatsgebäude, sondern einem lebendigen Organismus gegenüber, auf dessen Anruf er unwillkürlich antworten muß, indem er das Urteil anerkennt und den Tod auf sich nehmen will. Mehr braucht es zunächst für ihn nicht. Der Zielpunkt des inneren Vorgangs ist jedoch erst das Eingreifen des Prinzen im fünften Akt, wie die Analyse der inneren Form zeigte. Dazu ist seine Sinneswandlung im vierten Akt natürlich die unerläßliche Voraussetzung. Aber man verkennt die Organisation des Ganzen und die bedeutungsschwere Form des Vorgangs, wenn man hier schon den Schlußpunkt setzt[56]). Erst aus der politischen Tat erhellt die Gesinnung und eine politische Gesinnung, die sich nicht in der Tat bewährt, ist keine, denn das Politische erzeugt sich stets nur in der engsten Berührung mit der Wirklichkeit. Daher hat Kleist den inneren Vorgang im vierten Akt nur bis an den oben bezeichneten Punkt geführt. Der Prinz ist bereit zu sterben, aber zunächst nur aus dem überwältigenden Gefühl der zu sich selbst erwachten Persönlichkeit. Daß er seine persönliche Bestimmung in einem viel allgemeineren Sinn beweisen muß, kann erst die reale politische Situation des fünften Aktes ihm offenbaren. Hier zeigt sich die tiefgreifende Bedrohung des Staates, die der Prinz heraufbeschworen hat, und er erkennt jetzt, daß die geklärte Reinheit seines Gefühls bestimmt ist, diese Bedrohung abzuwehren. Er baut in diesem Augenblick dem brandenburgischen Staat, der durch seine Schuld ins Wanken geraten war, von neuem auf und beweist damit, daß nur der lebendige Einsatz des Volkes und jeder einzelnen Persönlichkeit das Gesetz und den Staat am Leben halten kann. Der Prinz unterwirft sich nicht einem Gesetz an sich, sondern der Forderung seines Gefühls[57]), denn nur dieses schafft das Gesetz, die Form, in der das ewige Leben des Volkes erhalten bleiben soll. Daß aber die richtige Tat allein, nicht die bloße Gesinnung den Staat retten kann, zeigt dieser letzte Akt mit eindringlicher Klarheit. Wir müssen

56) Meyer-Benfey sieht hier eine „Erziehung" des Prinzen zur „Anerkennung des Gesetzes" beendet (a. a. O., Bd. 2, S. 419).

57) Wir folgen damit der Homburgdeutung Frickes in seinem Kleistbuch, jedoch nicht vollkommen, wie der Abschnitt über den Kurfürsten zeigen wird.

dazu weiter untersuchen, wie der Staat, der sich im Kurfürsten verkörpert, von Kleist dargestellt ist.

Da, so weit ich sehe, meine Auffassung von der Gestalt des Kurfürsten bisher nicht vertreten worden ist, müssen die Ansichten der maßgebenden Kleistforscher kurz dargestellt werden[58]).

R. Petsch sieht auch im Kurfürsten (wie im Prinzen) eine Abschwächung echter Staatsgesinnung dargestellt. „Der Kurfürst vertritt eine starke ..., aber ihren menschlichen Wurzeln fast entfremdete, dem abstrakten Begriff schon angenäherte Auffassung von den Pflichten eines Herrschers und des Untertanen gegen den Staat"[59]). Fricke betont diese Auffassung des Kurfürsten noch stärker: „... offenbar stellt der Kurfürst der nur individualistischen Haltung des Prinzen die nur idealistische entgegen"[60]). Da er andererseits erkennt, daß die Handlungen des Kurfürsten, besonders sein Brief, dieser Formulierung nicht immer entsprechen, muß er auch in die Gestalt des Kurfürsten ein starkes Moment der Unsicherheit einführen; der Kurfürst wird damit nicht nur einbezogen „in die lebendige Bewegung des Ganzen", wie jede Figur in der Umgebung eines tragischen Helden, sondern er wird selbst zur tragischen Person — im umgekehrten Verhältnis wie der Prinz, obwohl Fricke selbst wieder zugibt, daß die „tiefe innere Krisis nur indirekt in Sprache und Handlung sichtbar wird"[60]). Mir scheint diese Auffassung bedenklich. Man kommt dadurch in Gefahr, die Würde und den Ernst jedes Staatsgedankens zu verflachen. Wir erinnern uns, daß wir selbst die Tragödie Penthesileas nur verstehen konnten, wenn wir ihre Bindung an den widernatürlichen Amazonenstaat ganz ernst nahmen. In ähnlicher Weise wie für Penthesilea ist für Homburg der brandenburgische Staat und sein Fürst die Wirklichkeit, vor der er zu bestehen hat. Kleists Realismus ist in

---

58) Die folgende ausführliche Behandlung des Kurfürsten soll nicht etwa das Hauptgewicht des Dramas auf ihn verschieben. Sie soll im Gegenteil zeigen, daß die dramatische Bewegung im Kurfürsten in sich zurückkehrt. Im Prinzen bildet sie die vorwärts-aufwärtssteigende Linie, die den Vorgang wesentlich treibt.

59) Petsch, „Die Entwicklung des tragischen Problems in der dramatischen Dichtung Heinrich von Kleists", S. 49.

60) Fricke, a. a. O., S. 187 ff.

der Forschung allgemein anerkannt; Fricke selbst formuliert: „Das konkrete Ich in seiner Existenz ist bezogen auf die ebenso konkrete und einmalige Wirklichkeit"[61]). Wir müssen daher auch hier den brandenburgischen Staat als eine in sich gefestigte, nicht leblos starre, aber auch nicht leicht zu verändernde Macht ansehen, wenn wir den Ernst des tragischen Vorgangs nicht gefährden wollen. Zerbricht nun der Kurfürst am Ende wirklich ein objektives Gesetz, wie Fricke ausführt? (a. a. O., S. 201). Eine genaue Interpretation wird zeigen, daß es in dem ganzen Drama nirgends auftritt. Auch die Darstellung der brandenburgischen Offiziere und ihres Verhältnisses zum Kurfürsten widerspricht dieser These des objektiven Gesetzes. Oder sollen wir auch dieses Verhältnis erst durch die Tat des Prinzen entstehen lassen? Wir verlieren uns im Verfolg des Gedankens immer weiter in Unmöglichkeiten; eine entgegengesetzte Auffassung des Kurfürsten gibt dagegen eine befriedigende Lösung. Damit kehren wir zu dem Satz Meyer-Benfeys zurück: „Der Kurfürst wandelt sich in diesem Schauspiel nirgends"[62]), ohne damit seiner Beweisführung, die trotz richtiger Bemerkungen das Wesentliche nicht herausstellt, zu folgen. Es soll damit nur gesagt sein, daß der Kurfürst nicht im Laufe des Dramas seine Staatsgesinnung in ihr Gegenteil verkehrt; wir wollen vielmehr darlegen, daß alle seine anscheinend so widerspruchsvollen Handlungen von einem Zentrum ausgehen.

Die zentrale Äußerung des Kurfürsten bleibt jener Brief an den Prinzen. Er redet diesem nicht etwa ins Gewissen, fordert ihn nicht etwa im Namen des Gesetzes zur Unterwerfung auf, sondern legt die Entscheidung über das Gesetz in die Hand des Prinzen selbst. Damit spricht er unmißverständlich aus, daß es ihm nicht um die Wahrung des Gesetzes an sich, um dessen formalen Anspruch geht; er ist sich vielmehr bewußt, den Gesetzesauftrag vom Volke empfangen zu haben und nur daher immer wieder neu empfangen zu können. Nun erkennt einer der hervorragendsten Vertreter dieses Volkes seinen Urteilsspruch nicht an; er glaubt sich durch die Laune eines Tyrannen verurteilt, und der Kurfürst erkennt i.

61) Fricke, a. a. O., S. 19.
62) Meyer-Benfey, a. a. O., Bd. 2, S. 429.

schmerzlicher Verwirrung, daß seine Herrschaft, die er so fest auf die freudige Zustimmung von Armee und Volk gebaut glaubte, hier nicht begriffen wird. Daher ruft er den Prinzen selbst zur Entscheidung auf[63]). Im Grunde aber hofft er auch jetzt noch, in ihm das wahre Gefühl durchbrechen zu sehen; seine letzten zweideutigen Worte lassen sich am besten nach dieser Seite hin auslegen: „... So sicher, als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt" (Bd. 1, S. 272). Der Kurfürst zeigt also in dieser Szene eine Staatsgesinnung, wie sie ein nur von Gnaden eines abstrakten Gesetzes lebender Herrscher niemals haben könnte; denn dieser entzöge sich damit den Grund, auf dem er steht, die objektive Unantastbarkeit des Gesetzes. Prüfen wir nun seine Äußerungen und sein Verhalten im Laufe des Dramas, so wird der Grundhaltung der Briefszene in keinem Fall widersprochen; man muß nur die Äußerungen stets in engster Beziehung zur Situation betrachten und sich hüten, Sentenzen oder Maximen darin zu sehen.

Der Kurfürst stellt den Prinzen vor ein Kriegsgericht, obwohl der Sieg errungen ist:

> Mehr Schlachten noch als die hab' ich zu kämpfen,
> Und will, daß dem Gesetz Gehorsam sei. (Bd. 1, S. 256).

Hier steht nichts von der Wahrung eines objektiven Gesetzes. Nicht ein Gesetz an sich soll sein, aber es soll überhaupt ein Gesetz sein. Der Prinz, der schon zweimal ein ähnliches Verhalten gezeigt hat, ist sich seines neuerlichen Ungehorsams kaum bewußt und macht nicht den geringsten Ansatz, die Übertretung des Befehls auf seine Kappe zu nehmen, wie er es vor dem Angriff versprochen hatte; ein Gesetz existiert eigentlich gar nicht für ihn. Der Kurfürst muß diesem gefährlichen Träumer mit aller Strenge gegenübertreten, wenn er die Grundlagen, der Armee- und Staatsdisziplin überhaupt wahren will. Das Todesurteil muß in dieser Situation als die „ultima ratio regis" aufgefaßt werden, auch wenn dieser Fürst die oben geschilderte Auffassung vom Wesen des Staates hat. Die Szene mit

---

63) Man muß hier natürlich poetisch, nicht juristisch interpretieren („Wenn man immer so handeln wollte!"). Es handelt sich nicht um einen juristischen, sondern um einen „eminenten Fall" in Goethes Sinne.

Natalie zeigt diese Auffassung dann ja in hellstem Licht. Natalie, deren schönes Wort

> Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
> Jedoch die lieblichen Gefühle auch (Bd. 1, S. 270).

zwar mit fraulichem Instinkt die Wahrheit erfaßt, übersieht die Situation jedoch keineswegs, eben weil sie den Prinzen liebt. Im fünften Akt endlich bewährt sich des Kurfürsten Gesinnung in einer höchst verwickelten politischen Situation. Die Offiziere halten seine Entscheidung für falsch. In der Tat würde der Kurfürst jetzt durch eine Begnadigung vor ihnen kapitulieren und sein Urteil als einen Akt der Willkür erscheinen lassen, was es in Wirklichkeit nicht gewesen ist. Die nun folgende große Auseinandersetzung zwischen dem Kurfürsten und Kottwitz scheint den ersten daher wiederum ganz als Vertreter einer starren Gesetzesmoral zu zeigen, während Kottwitz doch offenbar eine Offiziershaltung hat, die der Kurfürst selbst nicht mißbilligen kann und die einige Jahre später durch die Tat Yorks vor der Geschichte gerechtfertigt worden ist. Das Wesentliche ist hier jedoch die Verbindung von Wort und Situation. Kottwitz übersieht vollkommen, daß der Prinz von dem Idealbilde, das er in seiner Rede aufstellt, sehr weit entfernt war (und für ihn noch ist). Dem Zuschauer müssen die Worte Kottwitz' die volle Ironie der Situation klarlegen. Daher vertritt der Kurfürst dem Obersten gegenüber den Standpunkt des Gesetzes überhaupt, obwohl der Beschluß zur Begnadigung schon gefaßt ist[64]). Er kann zwar der Rede des Alten nichts Entscheidendes erwidern, denn er stimmt ja innerlich mit ihr überein. Trotzdem würde er jetzt alle Autorität vergeblich einsetzen, wenn er die Offiziere vielleicht durch eine politische Rede überzeugen wollte. Die Situation ist nur zu lösen durch die politische Tat des Prinzen, auf sie muß der Kurfürst vertrauen; jede Erörterung verwirrt die Fäden nur noch weiter, so die Rede Hohenzollerns. Dieser zeigt dem Kurfürsten zum ersten Male, wie unentwirrbar die Zufälle des äußeren Geschehens sich ineinander geschlungen haben und der Kurfürst selbst zur Schürzung des Knotens beigetragen hat, beweist aber

64) Vgl. „Das Todesurteil bring mir her,
Und auch den Paß für Gustav, Graf von Horn . . . (Bd. 1, S. 283/84).

damit, daß er die eigentliche Tiefe des Konflikts auch nicht erfaßt.

So ist die politische Grundhaltung des Kurfürsten, wie sie uns sein Brief an den Prinzen enthüllt, während des ganzen Dramas dieselbe und erklärt widerspruchslos jede seiner Handlungen. Sie wird nie aussagemäßig formuliert, sie ist als „Idee" gar nicht vorhanden, aber sie wirkt als geheimes Zentrum der Persönlichkeit und lenkt jede Handlung in die der Situation angemessene Richtung. Denn der Kurfürst ist durchaus kein unbeweglich thronender Weiser, der aus der Fülle der Erkenntnis alles nach wohl bedachtem Plane lenkte. Man erinnere sich, daß seit dem Kanterlebnis das Lebensproblem Kleists nicht mehr ein Problem des Erkennens, sondern des Handelns war![65]). So handelt denn auch der Kurfürst, er ist keine undramatische Statue. Aber sein Handeln kreist um ein gestörtes Gleichgewicht, das er wieder einzunehmen bestrebt ist, und fließt nicht aus einer Entwicklung, die von einem Pol zum andern schreitet. Des Prinzen gewaltsamer Anstoß setzt das Pendel in Bewegung — des Prinzen große Tat bringt es wieder zur Ruhe, aber sie selbst entsteht eben nur aus der Bändigung jenes Anstoßes. Eine große, reife Seele wird durch den Ansturm eines verwirrten Herzens erschüttert; sie begegnet ihm mit elastischer Kraft, bändigt es und weckt es zur Tat; aber nur diese Tat erlaubt ihr, in den eigenen Schwerpunkt zurückzukehren. Der Prinz und der Kurfürst sind auf Gedeih und Verderb aneinander gefesselt; erhebt sich der Prinz nicht mehr aus seinem Niederbruch, dann bleibt auch das seelische Gleichgewicht des Kurfürsten gestört. Vielleicht bliebe er der Tyrann, der er scheinen mußte. Sein Vertrauen aber stützt diese tragische Situation, dank jener Ausgewogenheit der Seele, wie sie Kleist in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater" andeutet, in dem er augenscheinlich seine Meinung über die Idealhaltung des Menschen ausspricht. Fricke nennt sie die „tanzende" Haltung — „in der das unendliche Bewußtsein, die Seele, mit absoluter Reinheit, Leichtigkeit und Freiheit sich entfaltet, ohne daß das endliche Bewußtsein ständig von neuem überwunden werden muß und ohne daß der Mensch sich immer wieder in äußerster, exi-

65) Vgl. Fricke, a. a. O., S. 36: „Kleist vermochte nicht wesentlich denkend, sondern nur wesentlich existierend zu leben".

stentieller Anstrengung des rätselhaften Schicksals in einer verworrenen Welt erwehren muß"[66]). Offenbar müssen die Helden Kleists als tragische Menschen von diesem Ideal am weitesten entfernt sein; ihre Tragik wurzelt ja darin, daß ihr geheimes Zentrum, das Kleist eben Seele nennt, gestört wird; sein tragisches Weltbild konnte nicht anschaulicher dargestellt werden als im Gegensatz des Gottes und der Marionetten: der Mensch steht mitten inne, verachtet die Marionette[67]) und kann den Gott nie erreichen, sondern ihm höchstens im tragischen Tode nahekommen. Wir können daher die wirkende Verkörperung dieses Idealbildes nur in den nicht tragischen Gestalten Kleists erwarten; dahin gehört neben dem Käthchen[68]) vor allem der Kurfürst. Denn in ihm hat sich jenes unendliche Bewußtsein, das die Irrungen und Störungen des endlichen, reflektierenden Bewußtseins aufhebt, vollendet. Seine Staatsgesinnung ist ihm innerster Besitz, Schwerpunkt seiner Seele geworden. Diesen Schwerpunkt strebt die Seele wieder einzunehmen, wenn ihr Gleichgewicht gestört wird. Er handelt stets der Situation angemessen, sei es, indem er dem Gesetz mit unerbittlicher Strenge Geltung verschafft, sei es, indem er das verwirrte Gefühl des Prinzen zur Erkenntnis seiner gesetzeschaffenden Kraft bringt. Sucht nicht der Feldmarschall ihn durch eine Finte zu überwinden, wie der Fechter den Bären im Aufsatz „Über das Marionettentheater"? Aber wie der Bär jeden Stoß sicher pariert, so ist der Kurfürst „jedwedem Pfeil gepanzert" (Bd. 2, S. 282).

Diese Deutung des Kurfürsten scheint mir zugleich eine breitere Basis für das Verständnis der Auflösung des Tragischen im „Prinzen von Homburg" zu schaffen; denn damit wird die Verwirrung des Prinzen, die an sich ein tief tragischer Vorgang ist, in eine Welt hineingestellt, die nicht mehr rätselvoll, feindlich und unheilbar verworren ist, wie noch in der „Penthesilea", sondern in der der Staat, verkörpert in der Person des Kurfürsten, eine sinnvolle Ordnung darstellt. Auch in der „Penthesilea" siegte ja die unendliche Kraft des Gefühls, aber doch nur im Tode, den Penthesilea

66) Fricke, a. a. O., S. 154.

67) Vgl. „Allerdings kann der Geist nicht irren, da wo keiner vorhanden ist" (Bd. 2, S. 76).

68) Das Fricke (a. a. O., S. 155) so deutet.

als Vollendung ihrer Persönlichkeit entgegennimmt. Dieselbe Todessehnsucht umfängt den Prinzen und wir verstehen die untragische Auflösung, die ihm so überraschend kommt, nur ganz, wenn wir den Schluß hinausheben über jede Begnadigung, aber auch Vergebung[69]) und in ihm ein Symbol der Sinngründung des Lebens in der völkisch-staatlichen Gemeinschaft sehen, die in der Person des Kurfürsten unbewußt dartat, daß sie zu ihrer Erhaltung gerade auf jenes Gefühl angewiesen ist, das sie zunächst abweisen mußte, weil es verwirrt war. Wir können nicht annehmen, daß Kleist die Wirklichkeit durch das „Gefühl" umzugestalten glaubte; dazu nahm er sie zu ernst. Aber wir dürfen annehmen, daß er die völkisch-staatliche Ordnung der Wirklichkeit von vornherein als dem Gefühl entsprechend darstellte.

Man wird dem entgegnen, daß Kleist selbst dieses Verhältnis zum preußischen Staat versagt blieb, daß gerade der preußische Staat ihm das Unternehmen vernichtete, auf das er seine letzte Hoffnung gesetzt hatte, die „Berliner Abendblätter"[70]). Umso höher müssen wir die wahrhaft große Leistung Kleists anerkennen. Der Reichsdramaturg Schlösser prägt gerade im Anschluß an den „Prinzen von Homburg" den Satz: „Kunst ... bleibt niemals eine Aussage über das Leben, sondern wird immer zur Forderung an das Leben"[71]).

IV. Kleists politisches Drama als Forderung an Volk und Staat.

Wir müssen Kleists Drama nach der politischen Seite hin als die Vollendung des deutschen klassischen Dramas bezeichnen. Ihm war vielleicht als höchster Ertrag eines bitteren Lebens das bewußte Erlebnis des Volkes in seiner tiefsten politischen Not und die Auseinandersetzung mit dem bedeutendsten deutschen Staat seiner Zeit gegeben. Den Deutschen in ihrer politischen Not schenkte er die „Hermannsschlacht". Sie ist das einzige große Drama der deutschen Literatur, in dem ein politischer Wille eine ästhetische Form sprengt, ohne dadurch das Kunstwerk um sein Wesen zu bringen.

---

69) So deutet Fricke.
70) Vgl. Steig, „Kleists Berliner Kämpfe".
71) Schlösser, „Das Volk und seine Bühne", S. 10.

Sie muß als Muster einer politischen Zweckdichtung gelten und stellt den Extremfall des politischen Dramas dar, indem sie eine große politische Tendenz in dramatischer (nicht in lehrhafter oder propagandistischer) Demonstration vorführt. Einem minderen Dichter wäre diese Nähe zur Tendenz gefährlich geworden. Kleist meisterte sie, indem er zeigte, daß das Freiheitsverlangen des deutschen Volkes aus irrationalen Tiefen hervorbrach, die allein in einer Dichtung aufleuchten konnten, aus den Tiefen der in ihrer ewigen Existenz bedrohten Volksseele. Für Kleist bedeutet die „Hermannsschlacht" eine Wiedervereinigung von Ich und Gemeinschaft nach einer lange auseinandergehenden Entwicklung; sie gab ihm über den stürmischen Aufschwung des Befreiungskampfes hinaus die Möglichkeit einer wahren politischen Haltung, d. h. die Möglichkeit, das Ich und die ewigen Entscheidungen, die es sich erkämpft hatte, in Harmonie mit Volk und Staat zu sehen. Obwohl der Zusammenbruch des österreichischen Krieges ihn schwer traf, blieb die Gewißheit dieser Möglichkeit bestehen, und er gestaltete sie im „Prinzen von Homburg".

Der „Prinz von Homburg" ist also etwas von Grund auf Neues für Kleist, ist das aus dem Erlebnis des österreichischen Volkskrieges entstandene Preußendrama und nicht etwa eine Rückkehr in seine Junkerzeit, zur preußischen Staatsräson oder — um im Geistigen zu bleiben — zum Kantischen Imperativ. Kleist warf sein Drama dem Preußentum seiner Zeit als Forderung entgegen — wie sein persönlicher Einsatz im Kriege und seine „Hermannsschlacht" eine Forderung an Preußen gewesen waren, sich in den Kampf einzureihen. Allerdings erschien diese Forderung nicht als ätzende Kritik, sondern mit der ganzen Liebe des in einem tieferen Preußentum Wurzelnden als ein in Traum getauchtes und doch ganz ernstes Festspiel. Inhalt seiner Forderung war kein sachlich politisches Problem: er stellt das Bild eines Staates dar, in dem ein neuer politischer Mensch und ein neues politisches Bewußtsein herrscht; eine Gemeinschaft, aufgebaut auf dem „Gefühl" des Kleistschen Menschen und der „alten geheimnisvollen Kraft der Herzen", die lebt aus dem unerschütterlichen Vertrauen der Führer und Geführten ineinander. Zwar bedroht auch dieses „Gefühl" beim Einzelnen die Hybris und die Verwirrung, es wächst auf tragischer

Wurzel, weil es aus den tiefsten, dunkelsten Gründen des Lebens emporkommt; aber es wird nicht mehr in eine unheilbar gebrechliche Welt hineingeboren, sondern in die Welt der vertrauenden Gemeinschaft. In ihr findet es einen Rückhalt.

Auch Kleists Tod wird immer etwas Unverständliches behalten, wenn man die harmonische Lösung seines letzten Dramas wie Fricke so erklärt, daß der Prinz den Kurfürsten, d. h. die staatliche Wirklichkeit umgeformt hätte. Was Kleist dichtete, lebte er auch. Sein Prinz von Homburg konnte nur leben in einem Staat, den Kleist mit der Seherkraft des Dichters als bestehend hinstellte, der aber in Wirklichkeit nicht bestand, sonst hätte Kleist vielleicht nicht den Tod gefunden. Auch wo sein tragisches Lebensgefühl in seinen anderen Dramen die glückliche Lösung gestattet, ist, abgesehen vom „Zerbrochenen Krug", der Gott (im „Amphitryon") oder das Märchen (im „Käthchen") im Spiel, und er wollte kurz vor seinem Tode einmal wieder „etwas recht Phantastisches vornehmen", um seinem Herzen ganz und gar, wo es ihn hinführte, folgen zu können (An ?, August 1811). So haben wir im „Prinzen von Homburg" ein politisches Drama, das über die Wirklichkeit hinausgeht und sie formen möchte, dieses aber nur in Form eines Traumes kann; denn das Vor- und Nachspiel scheinen in diesem Sinne doch eine tiefere Bedeutung zu haben, und hinter des alten Kottwitz' scherzhaftem Wort: „Ein Traum, was sonst?" (Bd. 1, S. 295) steht der Dichter mit vollem Ernst.

Schlußbemerkung.

Wir fassen die Ergebnisse unserer Untersuchung über politische Motive und politische Haltung im Drama der Klassiker in folgenden Sätzen zusammen:

Der junge Goethe ordnet im „Götz" und im „Egmont" die politischen Motive der Darstellung des Hauptcharakters unter. Diese Charaktere selbst besitzen aber insofern politische Bedeutung, als in ihnen individuell ausgeprägte, „eminente Fälle" deutscher Rassetypen zum Ausdruck kommen. Als Erlebnisgrundlagen betrachteten wir dabei Goethes völkische Haltung im Elsaß und die Bewegung des deutschen Sturm und Drang. Wenn Herder die Nachahmung fremder Vorbilder verwarf und die junge deutsche Dichtung zur „Nachahmung unserer selbst"[72]) aufforderte, so hat Goethe diese Forderung im höchsten Sinne erfüllt. In seinen Helden kreist ein starker Tropfen eigenen Blutes, zugleich aber sind sie in viel umfassenderem Sinne „Selbstnachahmung", indem sie große rassenseelische Wesenszüge des deutschen Volkes zu lebenden Gestalten verdichten.

Der junge Schiller zieht die politischen Motive zur Zeichnung eines Milieus heran, einer Umwelt, mit der die ideale Haltung seiner Helden zusammenstößt. Im „Don Carlos" richtet sich diese ideale Haltung auf das Politische selbst; „Milieutechnik" (in der Zeichnung der katholischen Umwelt) und beginnendes Geschichtsinteresse durchdringen sich und schaffen ein Drama von starkem politischem Gehalt. Das Geschichtsstudium muß die fehlende Anschauung eines großen Staates ersetzen. Die Geschichte wird nicht von einer politischen, sondern von der philosophischen Haltung Kants aus betrachtet. Das spätere Drama Schillers kann deshalb kein politisches (im Sinne unserer Einleitung) mehr sein. Das politische Verhalten wird hier immer zurückbezogen auf die Haltung gegenüber dem Sittengesetz. Das ist ein menschlicher Aspekt des Politischen und er allein kehrt in neuer Form in jedem Drama wie-

72) Herders Sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan, Bd. 1, S. 294.

der. Das Politische gewinnt niemals volle Selbstherrlichkeit, es wird in der sittlichen Verantwortung mitgesetzt, aber diese selbst bleibt der Kern. Der tragische Mensch Schillerscher Prägung bleibt darum einsam, er ist ganz Individuum; er ringt mit keinem Gegner so erbittert wie mit dem Gesetz in seiner eigenen Brust. „Wallenstein" und „Maria Stuart" sind gekennzeichnet durch die sehr starke Bedeutung der politischen Motive für die Dichte des „realen Nexus". Die Mechanik des Geschichtsablaufs bewegt den Vorgang. In der „Jungfrau von Orleans" und im „Wilhelm Tell" dagegen wird der Vorgang von der Idee her gelenkt. Die politischen Motive verlieren an Bedeutung für seine Bewegung. Sie werden benutzt für die realistische Kräftigung der darzustellenden Welt. Das beginnt schon mit den Soldaten des „Lagers" und mit repräsentativen Figuren wie Paulet und Mortimer und findet seinen Höhepunkt in der Darstellung der Schweizer.

Bei Kleist ist der Kampf um die innere Festigung seines Lebens von vornherein verknüpft mit dem Streben nach äußerer Bewährung vor Volk und Staat. Die Tragik entdeckt er im Verhältnis des Ich zum Du, nicht wie Schiller im Verhältnis des Ich zu einem ihm innewohnenden Gesetz. Damit wird dem Politischen, das immer aus menschlicher Gemeinschaft entsteht, ein breiter Zugang geöffnet. Weil die Gemeinschaft erst erkämpft werden muß, bleibt der Ausgangspunkt auch hier das Ich, dessen Sinngründung im „Gefühl" in der „Penthesilea" gelingt. Doch das Gefühl allein kann wohl das Ich, aber nicht die Gemeinschaft stützen. Es bedarf des Vertrauens zum Du. Das Erlebnis der österreichischen Volkserhebung ermöglicht Kleist zum ersten Male, in der „Hermannsschlacht" das Vertrauen als Grundlage politischen Führertums und völkischer Gemeinschaft zu zeigen. Er gibt zugleich das Beispiel einer politischen Zweckdichtung als Extremfall des politischen Dramas. Im „Prinzen von Homburg" wird aus der in der „Hermannsschlacht" errungenen politischen Haltung heraus eine neue Staatsgesinnung gefordert und dargestellt, wie sie auf dem Gefühl in einer Welt des Vertrauens aufbauen muß.

Literaturverzeichnis.

Texte.

Goethes Werke hrsg. von R. Petsch, Festausgabe des Bibliograph. Instituts, Leipzig.
Goethes Werke Weimarer Ausgabe, 1890—1909.
Der junge Goethe hrsg. von Max Morris, Leipzig 1909.
Goethes Gespräche hrsg. von Biedermann, Leipzig 1909.
Kleists Werke hrsg. von Gilow, Manthey, Waetzold. Deutsches Verlagshaus Bong und Co., Berlin-Leipzig.
H. von Kleists Werke hrsg. von E. Schmidt. Bibliograph. Institut, Leipzig.
Schillers Werke hrsg. von L. Bellermann, R. Petsch. Bibliograph. Institut, Leipzig.
Schillers Briefe hrsg. von F. Jonas. Deutsche Verlagsanstalt, Berlin-Leipzig.

Ich zitiere nach Band- und Seitenzahl. Goethes Werke, wenn nicht anders angegeben (W. A. = Weimarer Ausgabe), nach der Ausgabe von Petsch, Kleists Werke nach der Ausgabe von Gilow. Briefe sind nur mit Angabe des Datums zitiert.

Allgemeine Literatur.

a) Drama.

B. Seuffert, Beobachtungen über die dichterische Komposition. Germ.-Romanische Monatsschr. 1911, S. 561 ff.
R. Petsch, Chor und Volk im modernen und antiken Drama (in „Gehalt und Form") Dortmund 1925.
— Zwei Pole des Dramas (in „Gehalt und Form") Dortmund 1925.
— Zur inneren Form des Dramas. Euphorion 1929, S. 21 ff.
— Von der Szene zum Akt. Deutsche Vierteljschr. für Literaturgesch. u. Geisteswissenschaft 1933, S. 165 ff.
— Drei Haupttypen des Dramas. Dt. Vierteljschr. 1934, S. 210 ff.
— Die Darbietungsformen der dramatischen Dichtung. Germ.-Romanische Monatsschr. 1935, S. 321 ff.

b) Drama und Politik.

G. Fricke, Schiller und Kleist als politische Dichter. Ztschr. f Deutschkunde 1934, S. 222 ff.
K. J. Obenauer, Volkhafte und politische Dichtung (in Krieck, Weltanschauung und Wissenschaft, Bd. 3) 1936.
— Das Drama als politische Dichtung. Ztschr. f. dt. Bildung 1936, S. 69 ff.

R. Schlösser, Politik und Drama. Berlin o. J.
— Das Volk und seine Bühne. Berlin 1935.
J. G. Sprengel, Der Staatsgedanke in der deutschen Dichtung. Berlin 1933.
G. Steinbömer, Staat und Drama. Berlin 1932.
B. v. Wiese, Politische Dichtung Deutschlands. Berlin 1931.
— Politische Dichtung in Deutschland. Ztschr. f. dt. Bildung, 1934, S. 65 ff.
K. Gerlach-Bernau, Drama und Nation. Breslau. 1934.

Literatur zu den einzelnen Abschnitten.

a) Goethe.

L. F. Clauß, Die nordische Seele. München 1935.
P. Hagenbring, Goethes Götz von Berlichingen. 1. Teil: Herder und die romantischen und nationalen Strömungen in der deutschen Literatur des 18. Jahrh. bis 1771 (in Sarans „Bausteinen", Bd. 9) Halle 1911.
J. Kass, Möser und Goethe. Göttinger Diss. 1909.
H. Meyer-Benfey, Goethes Götz von Berlichingen. Weimar 1929.
R. Petsch, Einleitungen zu Band VI der Goethe-Ausgabe.
— Goethe und das Problem des Tragischen (in „Gehalt und Form") Dortmund 1925.
L. v. Ranke, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. Phaidon-Verlag, Wien.
R. Weissenfels. Goethe im Sturm und Drang. Halle 1894.

b) Schiller.

P. Böckmann, Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens. Dortmund 1925.
— Stilprobleme in Schillers Dramen. Jahrb. des Freien deutschen Hochstifts 1929, S. 3 ff.
— Die innere Form in Schillers Jugenddramen. Dichtung und Volkstum 1934, S. 439 ff.
H. Cysarz, Schiller. Halle 1934.
„Deutsches Volkstum", hrsg. von W. Stapel u. A. E. Günther, Schillerheft, Februar 1929.
W. Dilthey, Schiller (in „Von deutscher Dichtung und Musik") Leipzig-Berlin 1933.
H. Fabricius, Schiller als Kampfgenosse Hitlers. 2. Aufl. Berlin 1934.
R. Fester, Einleitung in Schillers historische Schriften (in v. d. Hellens Säkularausgabe von Schillers Werken, Bd. 13).
G. Fricke, Der religiöse Sinn der Klassik Schillers. München 1927.
— Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers. Jahrb. des Freien deutschen Hochstifts 1930, S. 3 ff.

E. Heusermann, Schillers Dramen (in „Aus Natur und Geisteswelt) Leipzig-Berlin 1926.
W. Linden, Schiller und die deutsche Gegenwart. Ztschr. f. Deutschkunde 1934, S. 513.
I. Minor, Schiller, Bd. I u. II. Berlin 1890.
R. Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen. München 1905.
— Schillers politisches Vermächtnis. Jahresbericht des Schwäb. Schillervereins 1917/18.
— Schiller und das Problem des Tragischen (in „Gehalt und Form") Dortmund 1925.
— Der dramatische Vorgang in Schillers Tragödie. Dichtung und Volkstum 1934, S. 480 ff.
H. Pongs, Zum Schillerbild der Gegenwart. Dichtung und Volkstum 1934, S. 515 ff.
— Schillers Urbilder. Stuttgart 1935.
R. Unger, Richtungen und Probleme neuerer Schiller-Deutung. Nachrichten von der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen 1937.

c) Kleist.

P. Böckmann, Kleists Aufsatz über das Marionetten-Theater. Euphorion 1927, S. 218 ff.
H. Engert, Persönlichkeit und Gemeinschaft in Kleists Drama „Prinz Friedrich von Homburg". Jahrb. der Kleist-Gesellschaft 1925/26, S. 1 ff.
W. v. Einsiedel, Die dramatische Charaktergestaltung bei Heinrich von Kleist, besonders in seiner „Penthesilea". (Germ. Studien Heft 109) Berlin 1931.
G. Fricke, Gefühl und Schicksal bei Heinrich von Kleist. Berlin 1929.
R. Gröper, Kleists Vaterlandserlebnis im Unterricht. Ztschr. f. dt. Bildung 1935, S. 634.
H. A. Korff, Das Dichtertum Heinrich v. Kleists. Ztschr. f. Deutschkunde 1933, S. 423 ff.
E. Mayser, Kleist im Ringen um sein Volk. Ztschr. f. Deutschkunde 1933, S. 398 ff. und 460 ff.
H. Meyer-Benfey, Das Drama Heinrich von Kleists. Bd. I u. II. Göttingen 1911—1913.
R. Petsch, Die Entwicklung des tragischen Problems in der dramatischen Dichtung Heinrich v. Kleists. Jahrb. der Kleist-Gesellschaft 1925/26, S. 17 ff.
R. Steig, Kleists Berliner Kämpfe. Berlin-Stuttgart 1901.
R. Unger, Das Todesproblem bei Heinrich v. Kleist (in „Herder, Novalis und Kleist") Frankfurt a/M. 1922.

Lebenslauf.

Ich, Rudolf Otto Hermann Giese, wurde am 2. November 1913 als Sohn des damaligen Zahlmeisteraspiranten Georg Giese und seiner Ehefrau Frieda, geb. Koeppen, in Belgard a. d. Persante geboren. Ich besuchte in Stettin das Marienstiftsgymnasium, das ich Ostern 1932 mit dem Zeugnis der Reife verließ, um an der Hansischen Universität deutsche und französische Philologie im Hauptfach, englische Philologie und Philosophie im Nebenfach zu studieren. Meine akademischen Lehrer waren vor allem die Professoren Dres, Petsch, Böckmann, Krüger, Wolff und Noack. Nach einem an der französischen Universität Clermont-Ferrand verbrachten Semester ging ich nach Hamburg zurück, wo ich im Mai 1937 die wissenschaftliche Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ablegte.